

**CUNUNAFRO:
EXPERIENCIAS CORPORALES COMUNICATIVAS DESDE LA DANZA
PARA LA EXPANSIÓN DE SENTIDO**

LOVELY DANIELLA OSORIO MORANTES

**Trabajo de grado como requisito parcial para el título de
Comunicador Social – Periodista**

**Director
FÉLIX RAÚL MARTÍNEZ CLEVES
Doctor en Historia y Posdoctorado en Economía, Sociedad y la
Construcción del Conocimiento Contemporáneo**

**UNIVERSIDAD DEL TOLIMA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y ARTES
COMUNICACIÓN SOCIAL-PERIODISMO
IBAGUÉ- TOLIMA**

2017

UNIVERSIDAD DEL TOLIMA
FACULTAD CIENCIAS HUMANAS Y ARTES
PROGRAMA DE COMUNICACIÓN SOCIAL -PERIODISMO

ACTA DE SUSTENTACIÓN PÚBLICA

Estudiantes: Lorely Daniela Osorio Montoya

Director: Félix Raúl Martínez

Con el fin de presenciar y calificar la sustentación pública del mismo.

Las calificaciones otorgadas por los miembros del jurado son:

JURADO	INFORME FINAL ESCRITO 80%	SUSTENTACIÓN PÚBLICA 20%	DEFINITIVA
Daniel Pauze	5.0	5.0	5.0
Roberto Correa	5.0	5.0	5.0

Concepto: (Se) se otorga la máxima nota por la
calidad del trabajo. Se recomienda la
Siendo las: distribución de tesis laureada.

En constancia firman: 3pm 15 Dec-2017

Jurado: [Firma] Director: [Firma]

Jurado: [Firma] Director: [Firma]

*Uno vuelve siempre a los viejos sitios donde amo la vida
Y entonces comprende cómo están de ausentes las cosas queridas.*

*Por eso muchacha no partas ahora soñando el regreso,
Que el amor es simple y a las cosas simples las devora el tiempo.*

Mercedes Sosa, Canción de las simples cosas.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	6
1. EXPERIENCIA CORPORAL.....	12
1.1 ¿QUÉ ES EL CUERPO?.....	12
1.2 EL TIEMPO.....	17
1.3 ¿CÓMO COMUNICA EL CUERPO?	23
1.4 SOY PORQUE SOMOS	25
2. EXERGO I.....	30
3. LA DANZA.....	36
3.1 LA FILOSOFÍA DE ÁFRICA.....	39
3.2 COSMOS DE LAS DANZAS AFRICANAS	46
3.3 DESCRIPCIÓN DE LAS DANZAS AFRICANAS DEL OESTE	55
4. EXERGO II.....	71
5. SOMOS LOS NEGRITOS DE CHANGÓ ARARAT (EL ENCUENTRO)	77
6. REFLEXIONES FINALES	97
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101
ANEXOS.....	95

RESUMEN

Este trabajo tomó al cuerpo en su carácter de fuente de conocimientos y experiencias, y lo cuestionó en su dimensión comunicativa. La investigación se desarrolló en el universo de la danza afrocontemporánea que nos condujo a develar la percepción del cuerpo vivo y ver *las cosas como son*. Es por el propio cuerpo como se comprende al otro y al mundo. Es en el fenómeno de la expresión que se dieron estas experiencias corporales comunicativas para la expansión de sentido.

Se utilizó la *Fenomenología de la percepción* como método para la investigación en la construcción del cuerpo propio, permitiéndonos formular preguntas sobre nosotros mismos para luego ser narradas como ejercicio descriptivo. La importancia de este abordaje se remite precisamente a lo que se entiende por comunicación: aquello que se pone en común y es de significativo para la misma comprensión de la vida.

Palabras clave: comunicación, fenomenología, danza afrocontemporánea, cuerpo

ABSTRACT

This work conceived the body in his (its) character of source of knowledge and experiences and questioned in his communicative dimension. The investigation developed in the afrocontemporary dance universe lead us to unveil the perception of the living body and see things the way they are. Is because of our own body how you comprehend the other and the world. Is in the phenomenon of expression that have place the communicative bodily experiences for the expansion of sense. Phenomenology was used as a method for the investigation in the owns body construction, allowing to formulate questions about ourselves to be later narrated as an exercise of description. The importance of this approach refers about what is meant by communication: something that is put in common and is significant to understanding of life itself.

Keywords: communication, phenomenology, afrocontemporary dance, body.

INTRODUCCIÓN

Cuando se inició esta investigación no se sabía con certeza qué era lo que se iba a encontrar. El proceso en sí siempre trajo descubrimientos variopintos y conceptos dinámicos del cuerpo, de la filosofía y del tiempo.

El trabajo de investigación está organizado en tres capítulos que abordan, en primer lugar, la perspectiva fenomenológica del cuerpo, en segundo lugar, el debate sobre la existencia de la filosofía africana y las danzas, y en tercer lugar, la cuestión práctica en la que se encuentran los dos temas anteriores.

El primer capítulo, La experiencia corporal, estudia desde la *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty aquello que el cuerpo como condición permanente para la vida hace en su carácter de fuente de conocimientos y de experiencias. Este trabajo entiende el cuerpo como pura actividad productora de sentido que comunica continuamente con el mundo.

Desde la antropología y la sociología se presenta en este capítulo diversas perspectivas teóricas que han abordado el estudio del cuerpo. A grandes rasgos, se diferencian en el capítulo tres grupos: los estructuralistas, los posestructuralistas; y la tercera perspectiva, el enfoque fenomenológico de Merleau-Ponty y la capacidad constituyente de la corporalidad en la vida social.

La opción fenomenológica ubica al cuerpo no como objeto de estudio, sino como punto de partida metodológico, pues reconoce la experiencia vivida como la fuente de todo tipo de conocimientos. En este trabajo se comprende al ser como un *cuerpo vivo* que habita y que conoce el mundo a través de su percepción y de su experiencia. No existe otra manera, que por medio del cuerpo para estar en-el-mundo. Entendimos una comunicación con la naturaleza más antigua que el pensamiento, es así como la comunicación puede ser entendida como una

dimensión básica de la existencia. “La percepción del ser humano por el ser humano es el principio de toda comunicación la cual no está fundada en un sentido común de las experiencias de cada uno, sino que funda ese sentido común” (Merleau-Ponty, 1966, citado por Botelho, 2006, pág 74).

Tratándose de la danza, como explica Margarita Baz (2009), existen dos sentidos de la mirada: uno, es el acto de mirar y, el otro, el peso tensional o subjetivo, es decir, cuando bailamos no sólo nos están mirando y estamos mirando a otro, sino que, además, nos miramos y tomamos conciencia de nuestro cuerpo. En este sentido mirar es una forma de conocer. Parafraseando a Magda Polo Pujadas (AÑO), el cuerpo visible y vidente, aparece y desaparece de la coreografía de la danza, crea una ilusión con el movimiento y es capaz de evocar y comunicar un sentimiento. Visto desde la fenomenología, en la danza encontramos el contacto ingenuo, la comunicación corporal que sucede tras la experiencia de la percepción.

En el segundo capítulo, la danza se comprende como una experiencia colectiva que alienta desde el cuerpo a desdibujar los individualismos de la sociedad contemporánea. Con este objetivo en mente, la pesquisa tomó rumbo hacia el debate sobre la existencia de la filosofía africana. Visto de otra manera, nos acercaremos a la danza como filosofía, una actividad que pretende sumergirnos más profundamente en el significado de la vida.

Cada cultura debe ser entendida y reflexionada desde su propio tiempo, lugar y circunstancia. Se juzga a la filosofía africana por no exaltar un singular nombre que dé cuenta a través de la escritura de su propio pensamiento, más se insiste en la necesidad de unidad, en una filosofía de la comunidad basada en la vida y en la reivindicación del pensamiento colectivo.

Además, por haber escogido la danza como una actividad que ha vivido y evolucionado tras incluso las vicisitudes recientes de la historia, vemos que la

actitud africana hacia el universo, la vida y la sociedad se expresa bajo la forma de una actividad social liberadora y creativa.

En este caso, la cultura no se trata de una esencia incambiable y fuera del tiempo, por el contrario, debe entenderse la cultura dentro de un marco dinámico que evoluciona continuamente. En la visión africana del mundo nada constituye un concepto separado; la incesante continuidad de un flujo nos enseña un sistema dinámico del pensamiento.

El tercer capítulo se trata de una crónica de vida que toma como protagonista a Jairo Cuero, un tumaqueño radicado en Bogotá que decidió bailarse la vida como maestro de danza afromandingue y afrocontemporáneo.

La estructura en sí del relato trata de proponer un diálogo virtual entre Jairo Cuero y Frantz Fanon, filósofo martiniqués autor del libro *Piel negra, máscaras blancas* (1952). La justificación a la izquierda es la voz de Jairo y la justificación a la derecha es la de Fanon. Como tercer participante, mi voz se lee como narración omnipresente de los actos que tienen lugar en esta historia escrita a manera de crónica literaria. Este último capítulo representa el encuentro de los dos primeros: se toma en cuenta la palabra hablada y vivida de las entrevistas a profundidad con Jairo, las lecturas de Fanon y los ensayos de baile con el grupo *Cununafro* a los que asistí en lo corrido de dos años.

En cuanto al ejercicio de campo, se trabajó desde el 2015 con el semillero de danza afrocontemporánea *Cununafro* que dirige Jairo Cuero en Bogotá. Como parte de una metodología corporeizada, realicé viajes quincenales a la capital para tomar las clases de afromandingue en el espacio de *Danza común*; asistí a diversos encuentros afrodanzarios como también al III Encuentro latinoamericano de investigadores sobre el cuerpo¹; viajé a San Basilio de

¹ III Encuentro Latinoamericano de investigadores/as sobre el Cuerpo y las Corporalidades en las Culturas, octubre 3 al 8 del 2015, Bogotá.

Palenque para conocer un poco más sobre las danzas afrocolombianas y la percusión africana; desarrollé la práctica de grado con el Centro de Estudios Regionales de la Universidad del Tolima (CERE) a través de talleres para la comprensión de las identidades corporales y culturales que la comunidad afro del Tolima ha construido y transformado en sus procesos migratorios y de establecimiento en el interior del país; se hicieron entrevistas grupales al semillero *Cununafro*, entrevistas a profundidad con Jairo Cuero, fotografías y grabaciones de estos encuentros. En cuanto a la apuesta audiovisual, con el colectivo *Sinvidacrediticia* realizamos: “Transitando Ibaguentura”, un video movimiento que pretende conectar el cuerpo con la cámara. Las herramientas de investigación han sido varias y vemos que la experiencia del cuerpo como conocimiento excede los límites del lenguaje.

Tanto Fanon como Jairo, desde sus circunstancias, entendieron su irreductible pertenencia a la época en la que habían nacido y desde la que tomarían consciencia de las realidades económicas y sociales, y de la posibilidad de otras existencias.

Este trabajo de investigación trata de exponer un abordaje diferente de las ciencias de la comunicación y la importancia de su concepto sobre lo que se pone en común y le es de significativo para la misma comprensión de la vida. Ampliar o redireccionar la mirada sobre por lo que comúnmente se entiende de esta carrera y su objeto de estudio. La fenomenología, vista como una metodología, se convierte en una herramienta amiga para la comprensión de los sentidos y de las experiencias corporales comunicativas que ayudan a darle un sentido a la vida.

Por ser una *maña* la escritura, escribo fuera de la obra una carta personal a mis padres, los primeros antepasados. “Exergo” es un capítulo que cuenta acerca del coetáneo proceso de descubrimiento en lo profundo de mis experiencias personales. Se trata acerca de la investigación íntima que tuvo lugar mientras

escribía el trabajo de grado, de las experiencias de mi cuerpo perceptivo y sensible queriendo hacer de la vida algo hermoso.

1. EXPERIENCIA CORPORAL

*La comunicación es una acción que conecta algo con algo
y que es imprescindible para la existencia
y supervivencia del mundo.*
(Rizo, 2010, pág. 10)

1.1 ¿QUÉ ES EL CUERPO?

La mirada central de este análisis se enfoca en la experiencia corporal de las personas en la danza afrocontemporánea, una práctica cultural que ha estado presente en toda la historia de la humanidad siendo un fenómeno universal. El filósofo Enrique Luis Muñoz Vélez nos explica que, por su origen material, el cuerpo fue considerado constitutivamente malo y adverso al origen espiritual del alma que procedía del mundo de las ideas. Un recorrido histórico nos muestra que, desde la óptica platónica, el cuerpo era considerado como la cárcel del alma. En Aristóteles, el cuerpo humano adquirió la condición de ser valorado como la identidad del mismo hombre; lo situó en la dimensión de sentido donde este es percibido y puede percibir al otro como igual. Entrada la Edad Media, el cuerpo fue visto como mediación entre el alma racional y el mundo real circunstancial; Muñoz Vélez se detiene en la visión del cuerpo como pecado y dice que esta idea deviene de una concepción teológica del hombre, que arrastrado por los aspectos de la carne cae en la trampa de la seducción desordenada de los sentidos que lo reduce a la pasión instintiva del animal en celo del cuerpo contrario (Vélez, 2002).

El cuerpo ha estado silenciado y su conocimiento práctico del mundo, subordinado. El cuerpo olvida su historia personal, su identidad, para asumir los personajes que la vida le asigna, queda suspendido en el interior de poderes que lo condicionan: la escuela, la familia, el trabajo. De la separación de sustancias

que propuso el pensamiento cartesiano devino el cuerpo como un objeto de conocimiento, es decir, el pensamiento antecedió al cuerpo y era la mente y la razón las que daban la verdad de la existencia. René Descartes nos empuja hacia el dualismo con su noción del sujeto como *res cogita*, aquello que piensa, y del cuerpo como *res extensa* o como mera extensión material, el cuerpo como algo que se posee. El *cogito ergo sum* va descartando como verdades incuestionables todas las informaciones que nos ofrecen los sentidos porque, según estos, nos engañan a menudo.

Diferentes perspectivas teóricas han abordado el estudio del cuerpo. Desde la antropología, Ana Sabrina Mora revisa la agenda teórica de Thomas Csordas (1994) y nos muestra que el cuerpo como objeto de análisis ha sido agrupado en tres concepciones principales: el cuerpo analítico, el cuerpo situado y el cuerpo múltiple. La primera se centra en estudiar las percepciones, las prácticas, las partes, los procesos o los productos corporales. La segunda se enfoca en el cuerpo en relación a dominios específicos de la actividad cultural como, por ejemplo, cuerpo y salud, cuerpo y dominación política, cuerpo y religión, cuerpo y género, etc. Por último, el cuerpo múltiple ubica los análisis que se han ocupado de delimitar y de sistematizar diferentes dimensiones de lo corporal, como los estudios de Mary Douglas (1970) y de John O'Neal (1985) al referirse a aspectos sociales, físicos, políticos, médicos, representacionales, entre otros del cuerpo (citado en Mora, 2010).

Podemos encontrar dentro de los estudios una abundante especulación teórica y una investigación empírica más escasa. A pesar de esto, parece no haberse incorporado suficientemente la perspectiva del cuerpo vivido, que proponen las aproximaciones filosóficas de la fenomenología. Al respecto, Mora habla sobre esta visión que se ocupa predominantemente del cuerpo-sujeto (body-self):

Este enfoque plantea la necesidad de destacar el carácter activo y transformador de la praxis corporal en la práctica social, basándose

en la noción de ser-en-el mundo de Maurice Merleau-Ponty, y, en algunos casos, en el concepto de habitus de Bourdieu, con la propuesta de recuperar la perspectiva del embodiment. (Mora, 2010, pág. 61).

La antropóloga Liuba Kogan (2007) revisa la agenda teórica del cuerpo bajo la propuesta del sociólogo Bryan S. Turner en su libro *The body & society* y explica en tres grandes grupos las perspectivas de análisis en torno al cuerpo: el cuerpo como producto de un conjunto de prácticas sociales, constante y sistemáticamente actualizado a partir de actividades reguladas socialmente; el cuerpo como un sistema de signos; y finalmente el cuerpo como un sistema de signos que sustenta y expresa relaciones de poder.

Kogan (2007) comenta que la antropología clásica no conformó un corpus teórico y sistematizado en torno a la corporeidad, en vez, primó una visión estructuralista en la que se ve al cuerpo como objeto de representaciones simbólicas y de prácticas disciplinares. Se estudia todo aquello que se le hace al cuerpo, los mecanismos por los cuales es disciplinado, controlado y normalizado. Por otro lado, la sociología buscó entender cómo se relacionan los grupos sociales y los individuos en sociedades complejas y secularizadas. En ambas líneas, subraya Kogan, hace falta una perspectiva fenomenológica que dé cuenta de la construcción del cuerpo. Los cuerpos se han convertido en un locus privilegiado de construcción de identidad, en la medida en que los rituales y las ideologías fueron perdiendo centralidad en la asignación de sentido a la acción humana, cediendo el paso ante los estilos de vida y las prácticas de consumo. Las preguntas investigativas entonces se pueden elaborar sobre el cuerpo en sí mismo y sobre el diálogo con otros conceptos.

Otro modo de agrupar los enfoques teórico-metodológicos socioantropológicos sobre el cuerpo es el de Silvia Citro (2012) quien afirma que a partir de los años ochenta y noventa pueden diferenciarse dos grandes grupos, por un lado, los

abordajes estructuralistas o posestructuralistas que consideran el cuerpo como objeto de representaciones simbólicas, formaciones discursivas y prácticas disciplinares; por el otro lado, tres vías de aproximación que enfatizan la capacidad constituyente de la corporalidad en la vida social, a saber, aquellos que retoman la fenomenología de Merleau-Ponty; aquellos que desde un enfoque dialéctico intentan superar la oposición entre objetivismo y subjetivismo, como la teoría de la práctica de Pierre Bourdieu; y aquellos que destacan el papel de la corporalidad en las prácticas de oposición, resistencia y creatividad cultural (Comaroff, 1985, 1991, citado en Mora, 2010).

El enfoque posestructuralista examina los efectos de los discursos y las determinaciones estructurales sobre los cuerpos y los sujetos. En los años ochenta, el cuerpo fue considerado como una construcción social y cultural; su estudio buscó comprender los mecanismos por los cuales era construido, vigilado, controlado, disciplinado, normalizado y entrenado, es decir, todo aquello que se ejerce sobre el cuerpo para impactar sobre el ordenamiento social y sobre los sujetos. Desde la perspectiva de la capacidad constituyente de la corporalidad, se reconoció la experiencia primaria de la carne y los efectos de la corporeidad sobre la subjetividad. En los noventa se estudió aquello que el cuerpo hace en su dimensión productora, en su carácter de fuente de conocimientos y experiencias.

Como vemos, el panorama teórico en torno al estudio del cuerpo se ha venido desarrollando paulatinamente en diversos ámbitos académicos y la relación de los sujetos con sus propios cuerpos ha estado más bien carente de investigación práctica. La opción fenomenológica ubica al cuerpo no como objeto de estudio, sino como punto de partida metodológico pues reconoce la experiencia vivida como la fuente de todo tipo de conocimiento.

Merleau-Ponty comprende la fenomenología como el estudio de las esencias y, según esta, todos los problemas se resuelven en la definición de las esencias.

Se trata de describir, no de explicar ni de analizar, los fenómenos que tienen lugar en el mundo; es “volver a las cosas mismas” y volver a las cosas mismas es volver a este mundo antes del conocimiento (Merleau-Ponty, 1945, pág. 8) Al respecto, el psicoanalista Carl Jung escribió: “En rigor nada tiene significado, pues cuando no existía ningún hombre pensante no había nadie que interpretara los fenómenos. Sólo tiene significado lo no comprensible. El hombre ha despertado en un mundo que no comprende y por eso trata de interpretarlo” (Jung, 2009, págs. 55 - 56). La fenomenología tiene por tarea el revelar el misterio del mundo y el misterio de la razón.

Tal misterio tiene una relación con el movimiento de la conciencia en la resistencia y en la expansión de la filosofía de los bailes negros, el movimiento de vaivén de la experiencia temporal que crea en cada paso vivido la comunicación.

La Fenomenología de la Percepción resalta el problema del tiempo: “pese a que el presente contenga en sí los tiempos pasado y futuro, sólo los tiene en *intención*”. (Espinal Pérez, 2011, págs. 8-9). Nuestro conocimiento del mundo es siempre parcial. La mirada sólo propone una cara del objeto aunque sea capaz de ver el horizonte en el sistema de cosas.

La fenomenología resalta la experiencia del cuerpo, redefiniendo el cogito cartesiano y la noción de sujeto vinculada (Espinal Pérez, 2011). Muchas veces la experiencia corporeizada excede al lenguaje. Lo que busca esta metodología es considerar al cuerpo desde su facticidad, la cual siempre está ahí, incluso antes de la *reflexión*; desde la mirada de Pujadas el esfuerzo de este enfoque reside en encontrar el contacto ingenuo con el mundo para reconocerle un carácter filosófico. (Pujadas, 2015).

El cuerpo produce sentido y comunica, es en la experiencia perceptiva donde podemos reconocer las interacciones cotidianas con el mundo de la vida. El

cuerpo es el medio de comunicación imprescindible para la existencia en el mundo. “El arte surge de esas sensaciones físicas y espirituales a las que reconocemos en unas formas simbólicas” (Pujadas, 2015, pág. 18).

1.2 EL TIEMPO

Merleau-Ponty escribe en su libro la *Fenomenología de la percepción* (1945) que el cuerpo es el vehículo del ser-del-mundo, y poseer un cuerpo es para un viviente conectar con un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse continuamente con ellos, más el ser-del-mundo vive en la ambigüedad y esta ambigüedad se traduce por el cuerpo y, a su vez, esta se comprende por el tiempo.

Todas las relaciones vitales necesitan de tiempo para desarrollarse y eso es, precisamente, el mayor legado del capitalismo social: el tiempo organizado. Richard Sennet (2006) anota que las *relaciones* que los seres humanos mantenían entre sí han sido sustituidas por *transacciones*, pues el tiempo racionalizado ha calado muy profundamente en la vida subjetiva de las personas.

Richard Sennet entrevistó a familias trabajadoras norteamericanas entre los años setenta y noventa y encontró que la vida era pensada en términos más longevos, las instituciones en donde trabajaban les daba una cierta seguridad sobre el futuro, pero con la política fundacional del capitalismo social se trató de minimizar el sentir de revolución que tenían los trabajadores porque “independientemente del grado de pobreza en que se encuentren, es menos probable que se rebele el trabajador que se sabe en una posición socialmente reconocida que el que es incapaz de encontrar sentido a su posición en la sociedad” (Sennet, 2006, pág. 13). Así, se instalaron en las instituciones modelos militares de organización regularon cada centímetro de la vida de las personas.

Michael Foucault reflexiona en su libro *Vigilar y castigar* (2015) acerca de la forma en que la sociedad ordena y controla a los individuos adiestrando sus cuerpos. Los cuerpos sometidos y ejercitados son cuerpos dóciles que la disciplina fabrica, tal y como sucede en los modelos militares que rigen ahora la estructura de las instituciones. La disciplina es la anatomía política del detalle, que tiene en cuenta el arte de las distribuciones y el control de las actividades.

Cada uno de estos métodos de las tecnologías disciplinarias imponen a los cuerpos nuevos mecanismos de poder que aseguran directamente el control y el uso del tiempo, es decir, el tiempo disciplinario, lineal y repetitivo que sujeciona a los sujetos y los transforma, a través de los discursos del saber, en objetos. La disciplina, como una red de relaciones de poder, se centra en el cuerpo concebido como máquina, tratando de asegurar su educación, el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos (Foucault, 1976, citado en Mora, 2010).

El marco general de estos procesos es el capitalismo con su concepción del cuerpo como mercancía. Las personas se enfrentan a un mundo que los ordena y los fragmenta a lo largo de su existencia; cada uno de los acontecimientos de su vida están regulados o dictaminados a ser de una manera particular, y los fragmenta porque precisamente es este sistema de ordenanza el que divide y acorta su tiempo de relacionamiento con los demás. El tiempo debe utilizarse para producir. Los trabajos que ahora funcionan por contratos a tiempos definidos no permiten la identificación con los otros, o con la institución, porque realmente nunca hay una pertenencia más que temporal. Se trata de un yo orientado al corto plazo, centrado en la capacidad potencial, con voluntad de abandonar la experiencia del pasado, es -para presentar amablemente la cuestión- un tipo de ser humano poco frecuente (Sennet, 2006, pág. 7).

Este sistema, como apunta Sennet, produce elevados niveles de estrés y de angustia entre las personas; la diferencia emocional de este cambio reside entre la ansiedad y el temor. La primera concierne a lo que podría pasar, la segunda, a lo que se sabe que ocurrirá. La ansiedad se presenta en condiciones no bien definidas, mientras que el temor lo hace cuando el dolor o la mala suerte están bien definidos. Lo que quiere decir que el tiempo, como está organizado en la sociedad contemporánea, no permite tener un futuro claro o predecible, sino en constante cambio e inestabilidad, y esto enferma al cuerpo produciéndole un sentimiento de angustia persistente.

Sin tiempo para fomentar la lealtad, la confianza y el conocimiento el margen para la interpretación es cada vez menor y el proceso de interpretación (el de dar sentido a la vida camaleónica) es cada vez más difícil.

Pero esta ambigüedad de la que nos habla Merleau-Ponty se halla en el movimiento natural del mundo. El autor reconoce que el cuerpo es algo más que una cosa, algo más que un objeto a ser estudiado por la ciencia, más bien el cuerpo es una condición permanente de la existencia. “El cuerpo es nuestro medio general de poseer un mundo” (Merleau-Ponty, 1945, pág. 163).

Merleau-Ponty diferencia entre el *cuerpo objetivo* y el *cuerpo fenomenal*. El primero conserva el estatuto de cosa y es objeto para la ciencia. El segundo, hace referencia al *propio cuerpo*, que a diferencia de los objetos que puedo apartar de mi campo visual, a este lo percibo constantemente. Teniendo en cuenta el concepto del cuerpo fenomenal, encontramos una concepción del cuerpo como un modo de existencia ambiguo. Es a través de la experiencia que se da el comienzo del conocimiento, y tener una experiencia del mundo es estar ante una totalidad abierta cuya síntesis no puede completarse. Resalta aquí el problema del tiempo ¿por qué? Porque el pasado y el futuro se escapan en zonas impersonales, es como ver tan sólo un círculo (plano) en donde existe una esfera (redonda), en otras palabras Cruz Elena comenta que “aunque el horizonte

permite la captación del sistema de cosas, la mirada sólo pro-pone una cara del objeto” (Espinal Pérez, 2011, pág. 9)

Para empezar, diremos que el cuerpo fenomenal es espacial y esta espacialidad es de situación, lo que se refiere al anclaje del cuerpo ante un objeto, la situación ante sus tareas. Merleau-Ponty nos dice que:

(El cuerpo) “es el origen de todos los demás, el movimiento de expresión, lo que proyecta hacia fuera las significaciones dándoles un lugar, lo que hace que ellas se pongan a existir como cosas, bajo nuestras manos, bajo nuestros ojos”. (Merleau-Ponty, 1945, pág. 163).

El cuerpo tiene su propio espacio, el espacio corpóreo que está compuesto por partes que se relacionan entre sí y es en este espacio que se puede constatar el propio cuerpo. Tenemos entonces el cuerpo que se compone de varias partes y que se conoce a sí mismo en la medida que se toca, pero también tenemos el cuerpo que se relaciona con otros objetos exteriores a su propio cuerpo, que lo colocan en una situación determinada frente a la cual él responde. Cruz Elena Espinal (2011) se pregunta en este punto ¿qué pasa con el cuerpo en esa experiencia perceptiva del objeto? Responde que el cuerpo intenta descubrirse a sí mismo desde el exterior con miras a ejercer una función de conocimiento, una especie de reflexión, pues cuando me toco para descubrirlo, estoy tocando. Así, el cuerpo se interpreta a sí mismo. Para Espinal, el cuerpo deja de ser objeto – partes extra partes – y más bien es el “cuerpo cuya experiencia actual poseo” (Espinal Pérez, 2011). También comenta que, desde una perspectiva espacial, el objeto está siempre en relación con otros objetos formando un mundo. Desde una perspectiva temporal, cada momento del tiempo solicita el reconocimiento de otros tiempos: el cuerpo no está en el espacio ni en el tiempo. El cuerpo habita el espacio y el tiempo.

La reflexión es el fenómeno original y, en ese movimiento, la *fenomenología de la percepción* busca encontrar la raíz de la temporalidad como la instancia trascendental de la apertura al mundo. Hallamos aquí una relación entre la temporalidad y la subjetividad. Merleau-Ponty plantea que la coexistencia de las cosas en el espacio sucede en dos sentidos, están presentes para el mismo sujeto perceptor y se hallan envueltas en la misma onda temporal (Espinal Pérez, 2011). La estructura esencial de la subjetividad son las retenciones y las propensiones. Según la definición del diccionario de la real academia de la lengua española, la primera se refiere a conservar en la memoria algo y la segunda a la inclinación o tendencia a algo. Para Espinal la verdad de la *reflexión* se encuentra con el problema de la “resistencia”, ya que para Ponty la subjetividad es temporalidad, lo implica pensar la doble pertenencia al tiempo natural y al tiempo histórico.

Es pues en la percepción, en el sentido del fenómeno original de la apertura del mundo, que puede aparecer la estructura completa del tiempo, en la cual el tiempo natural y el tiempo histórico sólo son momentos unilaterales y derivados. (Dupon (2004), citado en Espinal Pérez, 2011, pág 13)

La temporalidad es un flujo de cosas independientemente de la conciencia. Está implicada en el sentido del ser- del- mundo y de la subjetividad, es el vínculo entre el sujeto y el mundo, entre el alma y el cuerpo (Espinal Pérez, 2011).

Vemos más clara la relación entre temporalidad y subjetividad, puesto de la simultaneidad de las cosas en el espacio, experimentamos el curso del tiempo, por fracciones del mundo que trascienden las categorías del pensamiento objetivante (Espinal Pérez, 2011):

En un acto de la mirada, mi cuerpo conjuga presente, pasado y futuro, el acontecimiento presente proyecta un doble horizonte de

pasado y de futuro, recibiendo una orientación histórica. (Espinal Pérez, 2011, pág. 20)

Como vemos, así “la historia no es ni una novedad perpetua, ni una repetición perpetua, sino el movimiento único que crea formas estables y las rompe” (Merleau-Ponty, 1945, pág. 106). Diríamos en una imagen que:

El curso de la vida parece circular más que en un sentido estrictamente geométrico, en la manera en que un río nace en la montaña y quiere desembocar en el mar:

Figura 1. El curso de la vida



Fuente: la autora

Para llegar a entender cómo opera la experiencia del cuerpo, es necesario revisar dos nociones: contención y organismo. Merleau-Ponty dice que la contención implica que a través del tiempo mantengo uno de los mundos momentáneos que atravieso y convierto en forma de toda mi vida. El organismo es la adhesión prepersonal a la forma general del mundo, como existencia anónima y general, desempeña por debajo de mi vida personal el papel de un complejo innato (Espinal Pérez, 2011).

Tenemos entonces que la subjetividad tiene una estructura fundamental que, como apunta Pascal Dupond, no parte de un yo central, sino de algo de mi campo perceptivo mismo que arrastra detrás de él su horizonte de retenciones y de

propensiones. Además, el cuerpo tiene una estructura de la experiencia: “el organismo bosqueja el movimiento de la existencia personal” (Espinal Pérez, 2011, pág. 21) y es la temporalidad el vínculo entre el sujeto y el mundo, es el movimiento el que consume a cada instante la existencia. Al respecto Merleau-Ponty apunta:

La unión del alma y del cuerpo no viene sellada por decreto arbitrario entre dos términos exteriores: uno, el objeto, el otro, el sujeto. Esta unión se consume a cada instante en el movimiento de la existencia. (Merleau-Ponty, 1985, citado en Espinal Pérez, 2011, pág. 21)

Nos preguntamos ¿por qué la existencia es ambigua? Porque la temporalidad del organismo que nos permite centrar nuestra existencia, es también lo que nos impide centrarla absolutamente (Espinal Pérez, 2011). La síntesis acabada es imposible, así “*la ambigüedad del ser-del-mundo se traduce en la del cuerpo, y ésta se comprende por la del tiempo*” (Espinal Pérez, 2011, pág. 21).

1.3 ¿CÓMO COMUNICA EL CUERPO?

El cuerpo es un medio de comunicación con el mundo, pero el cuerpo no es sólo perceptivo sino también expresivo. La expresión tiene un papel muy importante en la interacción que yo mismo efectúo con los demás.

Fabio Botelho Josgrilberg (2008) escribe sobre las contribuciones de la *fenomenología de la percepción* al campo de la comunicación y sobre las posibilidades perceptivas y expresivas del propio cuerpo. Su estudio es particularmente interesante porque presenta algunas de las principales ideas de Merleau-Ponty y su relación con las ciencias de la comunicación.

Botelho nos recuerda que el cuerpo del ser humano es el vehículo que percibe el mundo con todas sus posibilidades y todo gesto humano expresa una determinada relación con el mundo, cierto esquema corporal, un estilo. El esquema corporal es entendido en la *fenomenología de la percepción* como dinámico. El cuerpo se revela como postura en vista de una cierta tarea actual posible de acuerdo con la espacialidad de la situación. El esquema corpóreo, según Merleau-Ponty, se monta poco a poco en el curso de la infancia y a medida que los contenidos táctiles, cinestésicos y articulares se asocian entre sí, o con los contenidos visuales, y los evoquen más holgadamente (Merleau-Ponty, 1945).

Merleau Ponty avanza a una segunda definición del esquema corpóreo, el cual ya no se entiende como el simple resultado de unas asociaciones establecidas en el curso de la experiencia, sino una toma de consciencia global de mi postura en el mundo intersensorial. El esquema corporal expresa la relación entre mundo y cuerpo: “Finalmente este esquema es una manera de expresar que mi cuerpo es-del-mundo”. (Merleau-Ponty, 1945, pág. 118)

La comunicación se da entre sujetos hablantes dotados de este cierto estilo propio, pues cada sujeto se sitúa de una forma particular y específica en el mundo; su experiencia es única e irrepetible. “La comunicación no está fundada en un sentido común de las experiencias de cada uno, sino que funda ese sentido común” (Merleau-Ponty, 1966, citado en Botelho, 2008, pág 74). El sentido común es un conjunto de actos expresivos que constituyen el mundo cultural y el sentido se manifiesta en la expresión.

Es bueno recordar que el principio de la comunicación es la percepción del ser humano por el ser humano. En un mundo donde la economía tiene como característica la individualidad y la meritocracia, las relaciones con los demás son fugaces e interesadas, las personas ganan altos niveles de ansiedad y de estrés, la cercanía se ha perdido o se ha transformado. El deseo de comunicarse con

los demás surge como una necesidad de encontrarse y de compartir, incluso, de reconocerse en los demás. La comunicación se toma como una dimensión básica de la vida para el desarrollo del cuerpo fenomenológico que es perceptivo y, a la vez, expresivo.

Cada sujeto, por la fuerza de expresión, rearticula un lenguaje a partir de su estilo propio, es decir, la manera típica de habitar el mundo. Este estilo posibilita la significación más allá de los significados ya sedimentados culturalmente. Habíamos dicho anteriormente que la experiencia es única, así cada fenómeno y/o acontecimiento en la experiencia adquiere un significado posterior por la reflexión que hacemos de ello y se transforma con el tiempo, pero, además, lo que es para mí es diferente para otro. No sólo tengo conciencia de mi cuerpo a través del mundo, sino que también tengo conciencia del mundo por medio de mi cuerpo.

1.4 SOY PORQUE SOMOS

Frantz Fanon representa un papel de enorme importancia en el pensamiento liberador del siglo XX. Escribe *Piel negra, máscaras blancas* en el año de 1952. La tesis central de este libro plantea que la neurosis del negro es convertirse en blanco, con lo cual toda su vida está destinada a negarse como ser humano. En otras palabras, los negros internalizan los valores coloniales usando máscaras blancas.

Menciono a Fanon en este punto porque en relación con un sistema de características individualistas, Colombia por ser un país mestizo y colonizado, en mi opinión, impone un abanico de realidades sobredeterminadas que nos rechazan en tanto que humanos, por medio de su pedagogía decolonial. Fanon intenta enseñar a los seres humanos a no ser esclavos de los propios arquetipos hegemónicos.

Para este apartado sobre lo que comunica el cuerpo, debemos pensar que es por el propio cuerpo como se comprende al otro o se perciben las cosas. Aunque Fanon escribe este libro para las personas negras, considero que sus palabras pueden verse íntimamente estrechas con el ser que ha sido colonizado independientemente de su color. Así, por ejemplo, el trabajo etnográfico con el grupo Cununafro comprende en realidad pocas personas de este color pero que sienten que pueden reivindicar sus raíces desde una práctica estética cargada de significados como lo es la danza afrocontemporánea. La experiencia fenomenológica de la que habla no sólo Fanon por haberse conocido con Merleau-Ponty en la universidad, sino además Zapata Olivella (1967) y M. Eliada (1956), es la de la disposición de ser objetos para ser pensados y desmontados en su lógica, es decir, tomar conciencia de una posibilidad de existir, posibilidad que permite el campo de la danza.

Fanon habla del lenguaje: hablar un lenguaje es asumir una cultura. El lenguaje le confiere significados a aquellos en los que se encarna y la transformación de la lengua supone la transformación de los hablantes. No se trata aquí sólo de la expresión lingüística, sino de las posibilidades expresivas del cuerpo. Ya decíamos que, por lo tanto, el cuerpo no es sólo perceptivo, sino también es expresivo, así la danza como un arte eminentemente corporal conduce a sus danzantes al conocimiento de su propio cuerpo y el de los otros. Siendo el cuerpo una estructura lingüística que comunica a través de la danza una experiencia vivida del danzante, esta se configura en un espacio abierto de transformación y de creación del sentir, de los sueños, de la vida y de la muerte de sus intérpretes. El ser humano apunta al mundo y lo expresa por su cuerpo. La expresión crea un mundo intersubjetivo y lo sedimenta. El mundo intersubjetivo creado por el lenguaje constituye un terreno común entre el otro y yo. En la danza encontramos que, entre los diferentes lenguajes, hay un elemento universal: el fenómeno de la expresión.

Fanon anuncia la experiencia de un mundo que le niega su vida interior de la misma manera como los valores coloniales y las estrategias capitalistas nos niegan la singularidad de ser nosotros mismos bajo la falsa transparencia del mundo condicionado, introduciéndonos en las filas de la homogenización de la globalización. Fanon indica la construcción del esquema corporal (retomando a Merleau-Ponty) como una actividad negadora puesto que, al tratar de penetrar el mundo social, se encontró a sí mismo encerrado en un mundo sin reciprocidad. Su realidad estaba sobredeterminada. De esta manera, se cierra cualquier posibilidad de interpelación, no se le pregunta a la persona sino que se habla de ella. Dice Fanon: “Estoy sobre-determinado desde el exterior. No soy el esclavo de la idea que los otros tienen de mí, sino de mi parecer”. (Fanon, 1952, pág. 95).

Este esquema corporal, como explica Fanon, no tiene en cuenta al ser humano que se está construyendo en el mundo, sino que le hereda unas estructuras de comportamiento previamente aceptadas, lo encasilla y lo etiqueta.

Llegados a este punto, el sujeto que se encuentra encerrado en sí mismo se pierde en una experiencia que Fanon y Merleau-Ponty denominan la *zona-de-no-ser*, la oscuridad de la sala necesaria para la claridad del espectáculo. En palabras de Fanon: “La conciencia necesita perderse en la noche de lo absoluto, única condición para llegar a la conciencia de sí”. (Fanon, 1952, pág. 110)

La atención a la vida es la conciencia que tomamos de unos movimientos naturales en nuestro cuerpo, la tendencia al ir y venir de las olas. En la danza, ¿se pierden los cuerpos para encontrar su movimiento natural? Después de una ausencia prolongada a los ensayos de danza, el maestro comienza su coreografía y me recuerda que no debo bailar como nadie excepto yo misma, tratar de encontrar mi propio movimiento. Con la mente más tranquila y en algún sentido vacía, me dispuse a danzar como me sonaban los tambores, dejé de observar a los otros en actitud comparadora y me concentré en lo que yo sentía; estaba viendo hacia mi interior para luego proyectarlo.

Pero ¿qué es la comunicación para Merleau-Ponty? Según Botelho, aunque Merleau-Ponty habló de la posibilidad de tener acceso a los pensamientos del otro, no se trató de un tipo de comunicación puro. Los sujetos viven un solipsismo intraspasable. Merleau-Ponty dice que esa soledad intraspasable y la comunicación “no son dos términos de una alternativa, sino dos momentos de un solo proceso” (Merleau-Ponty, 1966, citado en Botelho, 2008, pág 75): “La existencia del yo que limita la comunicación también la funda”(Botelho, 2008, pág. 75).

La comunicación se realiza cuando la conducta del interlocutor se encuentra en el camino abierto por los gestos del otro su propio camino. Es por mi cuerpo que percibo al otro. El sentido de los gestos, como lo indica Merleau-Ponty, no viene dado sino comprendido, es decir, la comprensión de los gestos; por ende, la comunicación se logra con la reciprocidad de mis intenciones y de los gestos del otro. El gesto mismo dibuja su sentido:

El gesto está delante de mí como una pregunta, me indica ciertos puntos sensibles del mundo en los que me invita a reunirme con él. La comunicación se lleva a cabo cuando mi conducta encuentra en este camino su propio camino. (Merleau-Ponty, 1945, pág. 202)

Este es un caso de intencionalidad corporal; el ser humano se dirige al mundo, lo percibe y lo expresa. Por ejemplo, en los ensayos de danza afrocontemporánea se realizan danza de laboreo los lunes y de sanación – o más espirituales – los jueves. Cada una de las coreografías de las danzas tiene un significado ya sedimentado de otra época y de otro lugar que se retoma en la clase. Las personas que asisten a las clases, al realizar sus movimientos, tienen una experiencia con su cuerpo que los conecta con el aquí y el ahora. Gracias a la fuerza de expresión, los sujetos retoman este lenguaje para atribuirle un valor más allá de los significados aparentemente establecidos. Con esta intención, el ser se dirige nuevamente al mundo, el mundo anima el cuerpo.

Es necesario, entonces, restituir la experiencia del otro, deformada por los análisis intelectualistas, y restituir la experiencia perceptiva de la cosa. Abrir camino a lo común. Es por mi cuerpo que percibo al otro y el sentido de los gestos, como lo indica Merleau-Ponty, no viene dado, sino comprendido, es decir, la comprensión de los gestos, por ende, la comunicación se logra con la reciprocidad de mis intenciones y de los gestos del otro. El gesto mismo dibuja su sentido.

La respuesta sobre el cómo del cuerpo, me enseña que la percepción del otro se abre como una invitación a expresar y a poner en común nuestras experiencias, significar en este sentido el mundo circunstancial.

2. EXERGO I

Carta a los padres, mis antepasados. 5 de abril de 2017

Permítanme empezar por contarles un poco de mi cotidianidad. Hoy, por ejemplo, me levanté temprano, me bañé y salí en la bicicleta. Mi casa queda en una falda de la cordillera central junto al río Combeima, por lo que la bajada a Ibagué es rápida. Recorrí unos 10 kilómetros hasta la casa de Enid y Chuco Oviedo para recoger una moringa de la finca que me habían dejado para que yo pudiera vender luego.

Dejé una ropa donde Andrea, una compañera de la carrera que se va a graduar el viernes. Seguí por la carrera quinta para arriba hacia la 42 buscando el nuevo negocio “Nativos Tattoo” que un amigo acaba de abrir. No estaba, así que seguí en la “burra”, como dirían los universitarios ibaguereños, y continué por la carrera sexta. Me tomé un jugo de maracuyá fresco en una panadería con José Luis Ruíz, un politólogo que investiga la guerra en tiempos de paz.

Derecho, izquierdo, derecho, izquierdo,
era el constante movimiento de mis piernas.

Siempre que paso por la iglesia de la 19, me acuerdo que Chelita me contó que en ese punto, a bordo de una ambulancia, su hija Martha había fallecido a los 17 años de edad tras un ataque de asma y una inyección mal puesta.

¡Qué solazo! Hace dos días que volvió el verano,
las lluvias no habían cesado desde noviembre.

Entro en una peluquería de la segunda para que me corten el cabello porque estamos en luna creciente y todavía es antes de mediodía. Ahora pienso en las

cuestas camino arriba para mi casa. Me detengo en el barrio del El Libertador para entrar a un café internet a revisar correos; en mi casa no tenemos conexión a internet desde noviembre.

¡Listo! ahora sí para arriba a la vereda Santa Teresa.
El sol está en pleno medio día, pero yo sigo la huella para cruzar el Combeima.
¡Sube, sube, sube!

Llego a mi casa. Saludo a Diegoméz y a Hernando Bazurto, mis compañeros de casa o “roomies”. Diego es dibujador y está desarrollando un cortometraje animado de cuatro mil fotogramas sobre una rana que recibe una inyección intramuscular de ayahuasca o yagé. Nando, como le digo yo, es fotógrafo empírico (o no graduado) con un ojo tremendamente sensible. Su tema favorito de ahora (y tal vez de siempre) son los desnudos corporales, especialmente el de mujeres.

Después del almuerzo se despiden y se van a trabajar. Yo me quedo arreglando la cocina, barro, trapeo y me gozo la hora de limpieza. En esas entra Doña Judith, una vecina que me vende los bananos por dos mil pesos, no tiene vueltas de mi billete de diez mil y dice que pasa luego para cambiarlos pero que me deja los bananos. Yo sigo con las servilletas mientras escucho esta melodía:

Deixe me ir
Preciso andar
Vou por ai a procurar
Rir pra ñao chorar...
Preciso me encontrar, Cartola

Está de vuelta Doña Judith, dice que esperemos a la buseta que pasa cada hora para cambiar el billete. Entonces le ofrezco un vaso con agua y le digo que se siente. Yo también me siento y tomo agua.

Me pregunta, como la mayoría de la gente de la vereda, si no me aburro mucho solita. Le digo que no, que ya era hora de que se fueran para poder entrar en el orden y pienso que me gusta un poco la soledad. Doña Judith se coloca en posición de conversar y empieza a hacerme preguntas como que si yo cocino para todos, que si limpio por ellos, que si el señor de las rastas y la moto es mi esposo. Le respondo que no, que trabajamos en equipo y vamos por tercios. Que nos apoyamos sin recostarnos.

Ella me parece tiene una conducta tierna. Entonces se pone a contarme que su marido es un hombre machista y que le da mucha pereza cocinar, que le da el techo y la comida, pero nunca ni para un par de chanclas. Dice que ella puede trabajar barriendo o cuidando abuelitos, que le encanta lavar platos y que a ella eso no le da pena.

Este tema del machismo, más hacia el significado de lo femenino, me inició hace unos años en un proceso que no ha dejado de bailar. Siendo muy pequeña, mi mamá me regaló un diario para que empezara a escribir y así, desde entonces, he tomado por maña la escritura. Lo siguiente es un fragmento del diario que hice mientras vivía en el D.F.:

“Los inefables recuerdos de pueblos mágicos y climas primaverales me humedecen la nostalgia, aquella que parece más un estado natural de la recóndita alma que un sentimiento pasajero que evoca los recuerdos tan lejanos de los arreboles marítimos del pacífico mexicano.

No podría decir en qué momento, exactamente, sin darme cuenta me fui alejando del mundo y de sus traiciones para crear y recrear un cosmos esencialmente íntimo y pesadamente reflexivo. Aunque pudiera mencionar, sin haberlo previsto, que el encanto de esta arbitraria soledad empezó por un irrefrenable deseo de educarme en la naturaleza del amor y de la compasión. Después de algunos tiros fuera de cesta, me di cuenta que lo que realmente necesitaba era conocer el

espíritu de mi feminidad, hacer las paces conmigo misma y aceptar en los espejos lo que la sociedad critica cruelmente.

Necesité de mí, de la niña reprimida de su comunicación sensual, de desbaratar el patriarcado y el pecado de mi cuerpo, mente y corazón. Necesité sentirme bien con mi energía sexual.

Tomé una decisión bajo mis propios términos acerca de mi templo, mi vehículo sagrado y el ser consciente de las posibilidades de amar y de ser amado, que aquello que ejerciera mis acciones fuera fruto de una reflexión meditativa de mis sentidos, no de una imposición conservadora y excluyente de los márgenes, de los mitos y de las leyendas de mi pueblo, de la tradición oral de mis antepasados y de la danza espiritual de los tambores africanos”.

8 de abril de 2015

De esta manera déjenme presentarles a mi compañero lunar Néstor Oviedo Machado: es un chico al que le apasionan los bichos, especialmente los chironomidaes. Es biólogo por convicción y evolucionista por educación, aunque a él no le gusten las etiquetas.

Ya nos reconocíamos de la universidad, pero cuando realmente nos conocimos él vivía en Brasil y yo había llegado de México. Así fue como una noche de julio nos citamos en Palmeto, al lado del parque Centenario. Desde esa noche mantuvimos una comunicación virtual constante y a su regreso en navidad pensamos que tal vez queríamos seguir con esto.

Pasaron siete meses hasta nuestro próximo encuentro y así va más o menos esta historia, ¿viste? Ni el espacio-tiempo de la física ni nuestra realidad circunstancial rompieron la dialéctica de la vida y entonces nos pusimos a danzar.

Lo que me recuerda que tengo que estudiar. Después de bañarme, prendo un incienso y acomodo la lámpara cerca a la cama para ver más clara la lectura, el texto de hoy: *Non verbal Communication* de Mark Knapp. Hoy redacté un correo a Félix, mi tutor, diciéndole que las piezas se estaban conectando y que sentía la creatividad ¿será por la fase lunar?

Desde el 2015 que trabajo con Jairo Cuero y el semillero de danza Cununafró en lo afrocontemporáneo de mi tesis. Fue en la UNAM donde este interrogante nació. Después de una clase de proyectos de titulación, salí súper asustada a la calle de Escuinapa al único local que tenía llamadas internacionales.

Ring, ring...

-Hola?

- ¡Hola, má!, ¡imagínate lo que me pasó!

Qué susto el que me dio y qué risa la que tengo. En tiempos presentes, estoy desarrollando el tercer capítulo de lo práctico y soy capaz de reconocer mi rostro en la laguna, como también a los seres detrás del agua ¿nuestras raíces? Y canta la canción:

“Yo soy negro porque África me dio esa bendición y blanco por consecuencia
de la colonización”

Negrito, Herencia de Timbiquí.

Reconozco y reivindico mi mestizaje, el dolor de mis antepasados, y me uno a la voz de Fanon para dejar en claro que el cuerpo no se opone al espíritu. Mi cabello rizado en ondas me recuerda el samsara de los fenómenos en la existencia, esa continuidad inevitable de la vida de seguir latiendo. Siento mi kundalini despertar y hasta ahora rastreo el sánscrito “kundali”, que significa rizo de cabello del ser amado. Tal vez esté desenrollando mi cabello, el potencial creativo que existe en todo ser humano.

Cuando empecé con Félix a retomar el proyecto, por esos días me estaba iniciando en la práctica del kundalini yoga; me gustaba la sensación de hacer algo bello de mi vida. El sistema cerebro-espinal, como lo sostiene Jung, no puede controlar el espacio circundante, pero mantiene en cambio el equilibrio vital sin valerse de órganos sensoriales.

Y esa pequeñísima glándula pineal, todo un misterio para la ciencia, ya cobraba importancia para los yoguis desde hace miles de años. Según las escrituras védicas, nuestro cuerpo y nuestra mente se controlan a través de la secreción de químicos en el cerebro. El proceso del kundalini consiste en equilibrar y coordinar las funciones de los chakras inferiores (del sánscrito “rueda”), para poder experimentar el reino de los chakras superiores. ¿No es esto parecido a los movimientos centrífugos de los bailes negros?

Si mi atrevida comparación fuera cierta, ambos movimientos corporales estarían elevando su intención hacia la verdadera transformación de la persona. Desde esta actitud fenomenológica, se puede realizar un auténtico surgimiento: tomar conciencia de una posibilidad de existir, en palabras de Fanon, o más acá de los términos exóticos, el proceso gradual que eleva la conciencia y nos permite ver “las cosas como son” en un sentido budista.

3. LA DANZA

Hablar de danza no es algo sencillo. Aunque a menudo se dice que el cuerpo es un lenguaje y que el cuerpo en movimiento comunica, hablar sobre la danza no se trata de una simple operación de traducción de un texto a otro. Podríamos decir que cuando queremos hablar de la danza en la amplia cualidad del movimiento, queremos expresarla en el significado más cercano al sentir, al fenómeno que se expresa en la tendencia a la movilidad, a la agitación, a la vibración de nuestro propio cuerpo.

Existen múltiples perspectivas que abordan el tema de la danza, pero queremos en este lugar discutir sobre su capacidad comunicativa o comunicante, aquella capacidad de colocar unas cosas en común a través del *cuerpo propio*² en un espacio de danza que tiene como característica la enseñanza de la herencia de la diáspora africana a este continente suramericano.

En un país como Colombia, la danza es parte de la cotidianidad. Se transmite de manera natural en las fiestas familiares, en las reuniones con amigos, en las fiestas decembrinas que cierran las calles de algunos barrios, en los cumpleaños de quinceañeras y en cualquier esquina que lo tome a uno desprevenido; incluso hoy es aún común que en el municipio de Palenque³, el primer pueblo negro libre de América, se celebre la muerte y se mantenga vivo el fuego en los velorios con la danza del pavo y la pava. Colombia es un territorio que se caracteriza por su movimiento y la mestizidad de sus sonidos. Pero Colombia no se escapa de las realidades de los marcos económicos capitalistas y Bogotá, como su centro cardinal, puede en la diversidad cultural de sus callejones, bares y cafés albergar

² En el sentido de la *fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty, el *cuerpo propio* es aquel que se percibe constantemente.

³ San Basilio de Palenque fue un símbolo de independencia para los esclavos fugitivos, convirtiéndose en el primer Pueblo Libre de América, por decreto Real del Rey de España del año 1713.

las cualidades que caracterizan este periodo como individualista, competitivo, agresivo y homogenizante.

Dentro del cálculo, el cuerpo también entró en un afán racionalista a lo que gritaba Fanon en algún lugar que ¡para nosotros el cuerpo no se opone al espíritu! exigiendo que se le considerara en tanto que negro y sensitivo. Diana Alejandra Trujillo apunta a que el mundo exige otro tipo de paradigma, un paradigma sensible, en donde el pensamiento se mezcle, se junte, con lo que sentimos para percibir a los seres humanos en su diferencia, pero al mismo tiempo, iguales a nosotros (Trujillo, 2014) .

Como parte del legado de la colonización, nuestro país ha heredado una tradición centralista y una influencia eurocentrista, incluso y más que nada en las artes. La danza, como una manifestación artística, también es tema de intriga, puesto que el arte puede ser visto desde tantos diferentes lugares. Ola Balogun dice que “la influencia del arte es sutil y omnipresente al mismo tiempo, dado que es esencialmente un vehículo de comunicación en cualquier sociedad en el sentido de que sirve para difundir las influencias civilizadoras” (Balogun, 1982, pág. 32).

Al respecto de esta facultad, Foucault habla sobre las *artes de la existencia* que se encuentran en las prácticas de la reflexión de uno mismo, y hace un desplazamiento de una genealogía de la moral (poder de los otros) a una genealogía de la ética (poder de sí) dominado por el principio griego *épiméleia heautou* (cuidar de uno mismo). Para esta investigación, hemos encontrado una posibilidad de existir en la cosmogonía de la danza pero, más que nada, de la danza africana. Balogun regresa y nos recuerda que el arte es una actividad que pretende sumergirnos más profundamente en el significado de la vida (1982, pág 33).

Ahora bien, el análisis histórico nos encierra en el pensamiento cartesiano y binario del conjunto alma/cuerpo. Pero la danza evoca la dimensión de lo

paradójico e indivisible y reúne polaridades y desde el punto de vista de la psicología analítica el objeto de la experiencia inmediata no es el mundo de la materia, sino las imágenes mentales, por lo que esta disciplina intenta recuperar la totalidad de la vida psíquica, señalando que la única realidad que experimentamos directamente se encuentra, en verdad, entre las esencias desconocidas de la materia y del espíritu. Lilian Wurzba (2008) dice que en términos psicológicos la danza es una expresión de la totalidad del ser. “No sientes, acaso, ¿cómo el movimiento de tus pulmones acaricia el corazón?” (Trujillo, 2014, pág. 221).

Tragarse el dolor, la alegría o la tristeza. En el mundo moderno ya no existía la tragedia y el público ya no podía hacer catarsis colectiva del dolor... se necesitaba que alguien bailara el dolor, la tristeza o la impotencia, se necesitaba que alguien hablara de las sensaciones humanas, de los cuerpos deshumanizados, de la importancia de lo sensible en la vida del ser humano; de la sensibilidad como nuevo paradigma social. (Trujillo, 2014, pág. 224)

Analizaremos en este trabajo la hipótesis que la danza es una experiencia colectiva que alienta desde el cuerpo a desdibujar los individualismos de la sociedad contemporánea y, de esa manera, a través del movimiento, afirmar la vida y el deseo de comunidad.

¿Existe una filosofía africana? Es la pregunta que se hace Kaumba Lufunda (2004) sobre su continente y nos cuenta sobre el pensamiento plural y multiforme que se desarrolla tras el periodo colonial, y que ha marcado tanto el periodo de la esclavitud como el del apartheid. Un pensamiento marcado por la crisis. En referencia a lo que se conoce como *filosofías de la rumba*⁴, comenta que para

⁴ Filosofía africana contemporánea. Las filosofías de la rumba participan de los debates de la esclavitud, la colonización, la liberación, el desarrollo y la globalización. Debates que proceden de un mismo orden

nombrar esta corriente de la filosofía y no utilizar un término que fuera peyorativo, les pareció justo tomar lo que tras todas las malas experiencias vividas por los africanos ha resistido a los asaltos de la crisis: la danza y, en particular, la danza de la diáspora africana (la rumba) que lleva ya las marcas de la aculturación y del mestizaje. Pero nosotros no indagaremos más profundamente en las filosofías de la rumba pues es una tarea que excede los límites de esta investigación. Por el contrario, sí pondremos atención a las palabras de Lufunda cuando habla de la danza como una actividad que ha vivido y ha evolucionado tras incluso las vicisitudes recientes de la historia.

“¿Qué quieren los bantúes?

La vida, la vida intensa, la vida plena, la vida fuerte, la vida total,
la intensidad del ser;
la fecundidad, la paternidad, la maternidad, una fecundidad
grande,
intensa, total, no solamente física;
la unión vital con los demás seres: “La soledad nos mata”.
(Tempels, Placide, 1962, citado en Lufunda, 2004, págs. 62 - 63)

3.1 LA FILOSOFÍA DE ÁFRICA

A través de las vicisitudes recientes de la historia, África ha preservado, construido y asumido su identidad expresándose de manera particular en las artes coreográficas, danza y canción. (Lufunda, 2004, pág. 12).

Culturalmente hablando África es un continente muy diverso, la influencia europea y musulmana se ve presente desde la arquitectura hasta la religión. Aquí queremos explorar un poco más el África negra occidental y adentrarnos en el

epistemológico y que sostienen las investigaciones metafísicas, epistemológicas, lógicas y de otros tipos para complementar o buscar los fundamentos

pensamiento de un continente que ha sido acusado de ser a-histórico por no poseer escritura, y que, a lo sumo, se le concedía la existencia de sus mitos.

Honorat Aguessy (1982) comenta al respecto de las afirmaciones sobre el continente africano, que éstas sin ser completamente falsas, tampoco son exactas o verdaderas a todos los niveles, los juicios apresurados tienden a generar sus propias dificultades. Pues debemos recordar que uno de los rasgos característicos de las culturas tradicionales africanas es su oralidad, la cual constituye la causa de un cierto tipo de ser social.

Dicho esto, existe una cantidad considerable de pensadores europeos que desarrollaron investigaciones sobre algún aspecto del continente africano y, si bien puede incluso tratarse de textos que revelan misterios importantes sobre la cultura, la religión, la política, la economía o la música, los pensadores negros, tras el rezago en relación a Occidente, llevaron a la afirmación de la historia africana como sujetos de la historia.

Los problemas actuales de la cultura africana se insertan en el marco del renacimiento cultural, según lo relata Pathé Diagne (1982). Este periodo, en primer lugar, aparece como una reconquista del espacio cultural óptimo del individuo africano. Diagne dice que en el fondo es una reacción contra el imperialismo cultural, particularmente el de Europa.

Los cimientos del renacimiento africano moderno son las luchas contra la hegemonía racista colonial. Desde sus inicios, fue una reacción antirracista; implicaba aceptar no sólo el destino étnico y cultural, sino la raza también: la raza en cuanto carga histórica en el conflicto con los poderes extranjeros. (Diagne, 1982, pág. 123)

El arte negro y la historia de África han coadyuvado para superar la alienación del individuo africano. En algunos casos, estos han librado al no africano de sus prejuicios (Diagne, 1982). Me atrevo a decir, incluso, que el arte negro en el

continente americano ha servido como lugar de enunciación de una historia que les fue arrebatada. El arte, en todas sus manifestaciones, ha podido conducir a los seres humanos a la libertad y a la liberación de sus límites.

Balogun (1982) sostiene que el rasgo esencial que caracteriza al arte es su capacidad de comunicación social que utiliza la armonía y la disonancia de la forma y del sonido para comunicar emociones a los sentidos. Lo que nos recuerda algo en lo que varios autores concuerdan y es que la originalidad del negro reside precisamente en aquellas características que lo apartan del europeo.

A medida que avanzaba en la búsqueda de información sobre este milenar continente, me fui encontrando con un debate desconocido para mí hasta el momento y que en un principio no entendía ni siquiera el porqué del planteamiento. África, como ya hemos dicho antes, era un continente sin escritura, por lo tanto, sin historia ni pensamiento reflexivo. Al negro, al africano, le faltaba el atributo esencial de la vida humana: la razón crítica que se actualiza a través del pensamiento filosófico (Lufunda, 2004). Por lo tanto, África sin historia ni pensamiento lógico, no podía tener una filosofía. Aunque no pretendemos resolver este debate, sí queremos dejar algunas consideraciones al respecto, que nos conducirán al mundo de las danzas africanas.

Durante mucho tiempo a África no se le concedía la existencia de una filosofía. Esta afirmación, proveniente del encuentro entre los pensadores europeos y las sociedades africanas, se remonta al siglo XVII y XIX, y se basa en la descripción que se hizo de estos pueblos como pre-lógicos, con lenguas extrañas y costumbres bárbaras.

Sus argumentos se basaban principalmente en que las sociedades africanas, aunque poseyeran una particular visión del mundo, se basaban en los usos y en las costumbres de una tradición con características mágicas, y no en una

actividad del pensamiento reflexivo, esencia de la razón europea. Según Lufunda, para estos pensadores todo quedaba así de claro y evidente. Nunca lo demostraron.

Pero ¿qué es la filosofía? Bartolomé Burgos nos dice que tanto Occidente como África no han determinado para sí lo que significa la filosofía, pues puede, por un lado, entenderse como un conjunto de creencias coherentes que explican la unidad y la comprensión de todos los fenómenos que el mundo nos ofrece; en este caso, sería raro que la cultura carezca de filosofía. Por otro lado, si la filosofía implica un pensamiento personal, crítico y sistemático, en el que las visiones tradicionales tienen que ser sometidas al pensamiento crítico, se dice que las visiones africanas del mundo difícilmente podrían calificarse de filosofía (Burgos, Filosofía africana, 2012).

Aquí me gustaría resaltar las reflexiones de Honorat Aguessy (1982) sobre el sentido o la esencia de las sociedades africanas. Aguessy dice que las civilizaciones africanas no poseen una “esencia” en el sentido de gozar de una naturaleza incambiable y fuera del tiempo. Las sociedades africanas evolucionan dentro de un marco dinámico y la migración de sus grupos constituye una metáfora significativa de ello. Pero, incluso, con los cambios o los movimientos, el individuo continúa una estrecha relación con su comunidad.

Aguessy dice que esta verdad observada superficialmente ha llevado a concluir dogmáticamente que el “yo” no existe en África y que el individuo está subordinado a la comunidad. El autor se hace una pregunta muy pertinente: “¿no se trata en realidad de que el “yo” desempeña un papel tan preponderante en la cultura occidental que dichas observaciones sienten la necesidad de contrastarlo con una supuesta ausencia del “yo” en África?” (Aguessy, 1982, pág. 78).

Es probable que la respuesta a este interrogante suscite varias controversias, incluso la mismísima pregunta. Lo que es cierto, es que cada cultura debe ser

entendida y reflexionada desde su propio tiempo, lugar y circunstancia. Louis Vincent Thomas nos hace notar que “el individuo negro dota al universo, a sus partes constituyentes y a los fenómenos que ocurren en él de un significado” (citado por Aguessy, 1982, pág 82). El sello particular de lo africano debe buscarse en su ambiente cultural.

El rasgo distintivo de la perspectiva africana sobre el universo y la sociedad no reside en sus superiores facultades intelectuales - o lo que es lo mismo en sus inferiores facultades. Debe buscárselo en su ambiente cultural (incluyendo a la ecología) a medida que éste es dialécticamente transformado. (Aguessy, 1982, pág. 78)

Las filosofías africanas, como lo han observado diferentes pensadores como Alexis Kagame, Leopold Seghor y Nelson Mandela, afirman un sentido de la comunidad que se desarrolla y se transforma en el seno de sus sociedades. Burgos afirma que en África se insiste en la necesidad de unidad y tal vez se deba a esto, que como pretenden los filósofos críticos encontrar un singular hombre que dé cuenta de la reflexión sobre su pueblo no sea una de sus tareas primordiales sino muy por el contrario el de reivindicar el pensamiento colectivo (Burgos, Filosofía africana, 2012).

Los valores culturales en África han sido transmitidos y perpetuados, fundamentalmente, a través de la tradición oral. Esta es una cualidad que no debemos olvidar a la hora de acercarnos al descubrimiento sobre este continente. Por ejemplo, Adebayo Adesanya dice que los mitos son una forma de resolver el problema de la comunicación y de la enseñanza popular de la filosofía africana (Adesanya, [1958], citado en Aguessy, 1982, pág 85). Además, Honorat Aguessy dice que el rasgo más notable de los proverbios procedentes de las diferentes sociedades africanas es el sentido de unidad del pensamiento africano, lo que no significa la repetición de los mismos gestos físicos o intelectuales, o de las mismas imágenes. Según palabras del autor, expresa más

bien una mentalidad dinámica común, la cual al ser confrontada con problemas o situaciones similares, genera pensamientos semejantes.

Vemos cómo el individuo y la sociedad se han unido indisolublemente por una cantidad de vínculos. Examinemos dos ejemplos de las sociedades africanas yoruba y bantú. Según Gbadegesin (2005) se pregunta por la relación entre la individualidad y la comunidad en el pensamiento tradicional de los yorubas. Tal es la alusión común al africano típico que lo va a explicar con esta frase: “Estoy aquí, porque estamos aquí, existo porque existe la comunidad” (Gbadegesin, 2005, pág. 38). Gbadegesin nos cuenta acerca la organización social de los yorubas cuando, por ejemplo, nace un niño. La comunidad lo acoge y lo introduce en la dinámica social que es desarrollada por los roles que son asignados a cada uno dentro de ella, así la importancia del recién nacido como individuo singular se concilia con su pertenencia a una familia, que además de decidir su nombre (el cual es puesto en una ceremonia después de consultar al oráculo de Ifá para averiguar los dones del bebé), ha de contemplar el nacimiento como un episodio significativo en la existencia de la misma.

Los Yoruba dicen: “Ile ni à nwò kí á tó so omo lórúko” (Pensamos en las tradiciones familiares antes de dar un nombre a un recién nacido). El significado de ello es que el niño, cual extensión del árbol genealógico, debería recibir un nombre que sea reflejo de su condición de miembro de la familia, y se espera que el nombre así asignado guiará y controlará al niño al recordarle incesantemente su inclusión en la familia y la circunstancia de su nacimiento. (Gbadegesin, 2005).

La estructura de la sociedad africana tradicional es comunal, por lo que, como explica Gbadegesin, la organización de la vida económica se asienta sobre el principio de la propiedad colectiva de la tierra. El òwè, por ejemplo, es un sistema basado en un esfuerzo de cooperación en el cual las personas se ayudan

mutuamente en una tarea específica, y el àró es un tipo de asociación cooperativa permanente (Gbadegesin, 2005).

Como vemos, la comunidad desempeña un papel muy importante dentro de las sociedades africanas, Gbadegesin señala que no es del todo cierta la traducción que suele hacerse, en el sentido que en las sociedades tradicionales africanas lo individual está aplastado bajo la todopoderosa presencia de la comunidad. En ellas también se valora a los individuos por sí mismos.

K.A Busia dice sobre el pueblo Akan que la cooperación y la ayuda mutua son virtudes que se consideran esenciales; sin ellas el grupo familiar no puede perdurar. Su supervivencia depende de su solidaridad. Por otro lado, en el pensamiento bantú, Placide Tempels explica lo que él considera una metafísica bantú de la fuerza vital. La fuerza vital es para el pueblo Bantú el único valor fundamental y puede identificarse con lo que en filosofía occidental se llama ser o existencia. El libro de Tempels, *La philosophie Bantue de l'Etre* (1945), dice que cada ser está dotado de fuerza vital o, más bien, es una participación de la fuerza vital, y su vitalidad puede crecer o decrecer. (Tempels, 1945, citado en Burgos, 2012).

Tempels dice que la fuerza es un elemento necesario del ser y este concepto (fuerza) es inseparable de la definición del ser. Apunta a que la concepción de los blancos occidentales del ser es estática y la de los Bantú es dinámica. Los bantúes sostienen que los seres creados conservan un vínculo entre ellos, una relación ontológica íntima, comparable con el nexo causal que une a la criatura con el creador.

De hecho, en un rápido repaso por diferentes textos de origen europeo, vemos que generalmente destacan tres conceptos para definir la concepción africana del mundo: la fuerza, la vida y la unidad. Aguessy (1982) dice que esto ofrece una idea aproximada de la visión africana del mundo, en la que el universo (con

sus diferentes reinos), la vida y la sociedad se encuentran indisolublemente relacionados y son percibidos como una unidad simbiótica. Esta idea de la *fuerza vital* que ya vimos en Tempels, nos enseña que los diferentes niveles de existencia y de seres se encuentran unidos por esta, por la fuerza vital, que constituye, como apunta Aguessy, la espontaneidad y la incesante continuidad de un flujo de un sistema dinámico.

Dentro de los Bantúes encontramos el Ubuntu, una filosofía o ética humanística que centra su atención en las alianzas entre la gente y las relaciones mutuas. El término tiene su origen en las lenguas Bantú de África del sur. Burgos (2012) comenta que, en el contexto africano, suele afirmarse que la persona se hace persona a través de los demás: *yo soy porque nosotros somos*, es decir, que estamos llamados a devenir personas a través de un comportamiento humanitario. Un sentido similar encontramos en la filosofía yoruba, como vimos anteriormente, lo que nos recuerda la unidad de las tradiciones africanas, el pensamiento constante que se perpetúa y se renueva con cada generación venidera.

(R.P Tempels) Acercándose a su cultura, descubrirá lo que se ocultaba en las profundidades del alma del muntu: el contenido esencial de su filosofía, una filosofía basada en la vida, la vida fértil, la vida fuerte. Una filosofía construida a partir de una concepción dinámica del ser. Una filosofía de la comunidad (Lufunda, 2004, pág. 62).

4.2 COSMOS DE LAS DANZAS AFRICANAS

Como dijimos al comienzo, hablar de danza no es algo sencillo y mucho menos de las danzas africanas. Existe muy poca investigación sobre este tema y sus posibles significados, sobre la descripción de sus movimientos o la variedad de ellos. Mucho se ha hablado de la necesidad de documentar estas

manifestaciones artísticas tan propias de los africanos y cargadas de simbolismos corporales y, aunque es verdad que el acervo en este tema no es preponderantemente amplio, sí es posible encontrar autores de diversas partes del mundo interesados en la cosmogonía de la danza, pero en este momento y en adelante se trata más de crear el contenido y ponerlo al alcance de todos.

Para esta sección es importante señalar que no soy bailarina profesional ni lo más cercano a ello, simplemente por el curso de los años he ido curioseando acerca de las diversas formas de hacer de la vida algo bello, de encontrar una manera de hablar y de expresarse con el alma y desde lo profundo de la existencia. Fui apreciando ese lugar en los encuentros del cuerpo con la danza y con el movimiento, en las metáforas con la vida y la muerte de los ritmos de los tambores, en los sollozos de la respiración, el sudor de mi cuerpo y la creciente energía de mi columna vertebral. El cuerpo aprende por repetición, mi cuerpo estaba reaprendiendo una forma de vivir que antes no había visto. *Piel negra, máscaras blancas* fue un descubrimiento revolucionado; como lo pretendía su autor, se trataba de liberarse por medio de una pedagogía decolonial para no ser esclavo de los propios arquetipos hegemónicos. En mi caso, fueron muchas las cosas que se sacudieron tras esta investigación y sus posteriores descubrimientos. Sin duda, un factor determinante ha sido el empoderamiento de mi *ella* a través del conocimiento de mi cuerpo, el reconocimiento de mis raíces y de mi mestizaje.

Lo africano, lo afroamericano, lo afrocolombiano, lo afrocontemporáneo tienen una historia que ha sido contada a medias y que, desde las epistemologías de este continente, intenta contarse nuevamente desde la otra perspectiva. La danza, como un lugar de enunciación, un punto de encuentro para la comunicación, ha estado presente en todas las civilizaciones y en todos los tiempos, ha servido para transmitir por generaciones el pensamiento de una cultura. La danza celebra la vida y también la muerte, ha sido el vehículo de

comunicación con los dioses, ha sido juego, sigue transformándose y adquiriendo nuevos sentidos con el viaje transatlántico que ha vivido.

Para los africanos la danza es de gran importancia, está presente en cada una de las tareas cotidianas de la vida además de las fiestas y de los rituales religiosos que profesan. Como arte, su función primaria no es estética. Balogun (1982) dice que la dimensión artística es secundaria en relación a su finalidad. Por ejemplo, la danza edzingi: la interpretan los cazadores de la comunidad para celebrar la muerte de un elefante macho de colmillos particularmente largos, bailan para aplacar el espíritu del animal cazado mediante la reconstrucción de su agonía. En este caso, anota Balogun, el factor artístico corresponde al terreno de la comunicación, sin ser la finalidad propia la interpretación. Así que en este contexto sería más apropiado hablar de artes comunicativas que de artes interpretativas (Balogun, 1982).

La cultura tradicional de África siempre emergiendo, desapareciendo y reapareciendo. La filosofía siempre está en la tarea de buscar verdades universales. Diana Alejandra Trujillo plantea una conversación sobre la universalidad:

- ¿Para qué lo universal?
- Supongamos que lo sensible es universal pues todos sentimos ¿no es así?
- Pues sí, pero no de la misma manera, entonces no puede ser universal.
- Por tanto, ¿no es verdad? (Trujillo, 2014, pág. 213)

El renacimiento de la cultura africana, explica Pathé Diagne, hunde sus raíces en una cierta capacidad para generar modos de expresión que completan una cultura, un sistema de pensamiento o un conjunto de obras, en vez de originarse en los imperativos de una experiencia cada vez más universal (Diagne, 1982).

Okanda Okolo está en desacuerdo fundamentalmente con el estereotipo de que la tradición significa creencias incambiables y prácticas que son pasadas de una generación a otra:

Tradition does involve a sense of transmission and of reception (Okolo, 1991, 202), but in a context where the meaning of any particular tradition are constantly being interpreted and reinterpreted – and therefore always changing – by different individuals and in different historical contexts over the passage of time. (Hallen, 2002, pág. 84)

Al respecto, aquí podemos encontrar una otra razón por la cual Fanon decía que, como negro, él estaba determinado desde el exterior. El pensamiento occidental, los occidentales y la colonización hicieron una primera lectura que nunca cambió, excepto para desde la ciencia justificar el estatus de hotentotes de los negros africanos, por lo que cualquier intento por parte de la gente negra de ser y hacer como sintiesen era señalado y prohibido. “La danza es también la forma más dramática de la expresión cultural africana, puesto que es la única donde el negro en tanto que negación del determinismo de la naturaleza, no sólo ve la libertad sino la liberación de sus límites” (Mveng, 1964, citado en Lufunda, 2004, pág 12).

La actitud africana hacia el universo, la vida y la sociedad se expresa bajo la forma de una actividad social liberadora y creativa. Por ejemplo, Aguessy comenta que el tratamiento del cuerpo que sirve para expresar la relación entre lo divino y lo humano, prueba lo inadecuado del lenguaje religioso dualista que tiende a separar el cuerpo a fin de concentrarse exclusivamente en el espíritu. Dentro de las características de las prácticas religiosas africanas, las técnicas corporales poseen un elevado significado, donde se considera que la divinidad se expresa a través del cuerpo (Aguessy, 1982).

Por esto la divinidad africana [...] es una manifestación representada de júbilo colectivo. El individuo integro, el individuo vinculado a la sociedad, que acepta y sublima todo lo que le convierte en ser humano, se expresa en la unidad del cuerpo y el espíritu, individuo y comunidad, adoración y júbilo, veneración y familiaridad. (Aguessy, 1982, pág. 109)

La razón podía ayudar al hombre a construir un mundo en donde los mitos y la sumisión al poder de la naturaleza fueran cosa de la historia del pasado (Trujillo, 2014). Pero la magia, como lo llaman los antropólogos, es un sistema de pensamiento que no es prelógico, salvaje o cavernícola. Es, por el contrario, una perspectiva de las relaciones sociales y naturales *diferente* al marco occidental blanco; y la diferencia causa miedo, entonces lo rechazamos otorgándole una actitud especulativa sin concederle acaso un pensamiento filosófico que dé cuenta de su sabiduría. No estoy queriendo dar aquí un discurso romántico de la cuestión, pues también soy consciente de los cambios que haya podido tener lugar en el trascurso del *tiempo* y que, como muy bien subrayan los pensadores africanos, son dinámicos y no estáticos.

El tiempo, en efecto, se convierte en una llave clave para hallar lo que la fenomenología de Husserl llama *autenticidad*, es decir, la naturaleza del ser humano: “las cosas como son”, relata un proverbio budista. El tiempo se convierte en una referencia de vital importancia para el entendimiento de tal naturaleza, en el sentido en que cada persona nace en un mundo en el que no ha querido nacer⁵ y, según Barry Hallen, luego ellos mismos se distraen de los posibles sinsentidos de la existencia (vida) con la invención y el sustento de todo tipo de proyectos y de situaciones que los mantienen ocupados (Hallen, 2002).

⁵ En la filosofía budista tibetana, existe la creencia que cada ser humano como energía llama a otra y, en ese sentido, las personas eligen nacer de acuerdo a su karma en unas determinadas circunstancias y creen que tales factores los ayudarán a trascender en varias vidas este mundo condicionado.

Se ha llegado a afirmar, nos cuenta Burgos, que el tiempo para los africanos se orienta hacia el pasado, pues para ellos la era dorada o ideal es la era de la fundación del clan, es decir, de los comienzos míticos: la era de los antepasados (Burgos, 2013). Los africanos son hombres y mujeres religiosos, todos los acontecimientos del vivir tienen una vinculación a lo sagrado. Sobre el libro de Jonh Mbiti, *Entre Dios y el Tiempo*, Inongo Vi Makomé subraya que, para los africanos, las cosas no existen en el tiempo, sino que el tiempo existe porque existen nuestros actos; en otras palabras, el tiempo es consecuencia de los actos. El tiempo no existe sino le prestamos atención (Vi Makomé, 2008).

Vi Makomé concuerda con Burgos en cuanto argumenta que para los africanos el tiempo futuro es difícil de imaginar, pues la dimensión del futuro es extremadamente corta y no ofrece un interés para ellos. Mbiti basa su teoría en datos lingüísticos. Ha encontrado que algunas lenguas de África oriental tienen verbos que expresan un pasado muy prolongado, y en las lenguas del occidente africano, un futuro muy breve.

Pero ¿podemos confiar en este paradigma de los antropólogos occidentales del siglo XIX? Como todo el conocimiento hasta ahora conocido de África, podemos decir que no del todo. Bien puede tener algo de verdad este argumento, también él mismo ha servido de justificación del aparente “atraso” de civilización que las tradiciones orales sufren como una maldición. Se entiende que, bajo esta perspectiva del tiempo orientada hacia el pasado, las sociedades africanas poseen una carencia del sentido de progreso y una falta de planificación dentro de ellas. Los africanos están condenados a repetir esta historia por la ausencia de una mentalidad progresista y civilizadora.

El tiempo tiene igualmente un papel central en el capitalismo. A diferencia de África, dice Sennet (2006), el tiempo occidental blanco es un tiempo racionalizado que permite a la gente pensar su vida como un relato acerca de lo que debe ocurrir, es decir, sobre el orden de la experiencia. Entonces acudimos

a ver el tiempo orientado hacia el futuro, siempre en mira hacia delante. Se trata de un ser humano derivado al corto plazo con voluntad de abandonar la experiencia del pasado. Los africanos, por el contrario, tienen la convicción de que abandonar las costumbres establecidas por sus antepasados los conducirá a la muerte (Tempels, 2005).

Este tiempo organizado del capitalismo social quebró las estructuras para poder desarrollar un relato vital en el cual cada uno de nosotros sea importante para los demás y pueda fomentar la confianza y la familiaridad, un proceso de dar sentido al mundo y provocar las interpretaciones de la historia de sí mismos y de sus semejantes. Para esto se requiere de un tiempo más longevo, cada vez más difícil de encontrar.

Por otro lado, en relación con las artes interpretativas –comunicativas, vemos aquí también cómo funciona el tiempo. Las artes interpretativas como el teatro, la danza y la música se organizan en torno al uso del tiempo, su valor reside en la obra que se experimenta como algo momentáneo. Dice Simon Frith que el acento analítico destaca el proceso y se hace necesaria una lectura subjetiva, una lectura que tome en cuenta nuestra respuesta inmediata; ahí reside el significado artístico de la obra, en sus cualidades retóricas (Frith, 2003).

Lo que nos recuerda la característica primordial de las sociedades africanas: su oralidad. Las interpretaciones, cada vez con menos ínfulas de universalidad, fueron teniendo lugar en el Renacimiento precisamente porque ante el panorama vivido se convertía en una tarea vital encontrar la originalidad o la particularidad de una cultura negra y asumir la creatividad de su tradición.

De acuerdo con Seghor, el negro es un ser rítmico. La danza, como la forma más dramática de su expresión, nos recuerda su virtud de obra en el tiempo, las cualidades de la inmediatez, la emoción y el sudor. La danza nos enseña a disfrutar del instante, una fugacidad que hace que el bailarín aprenda a vivir el

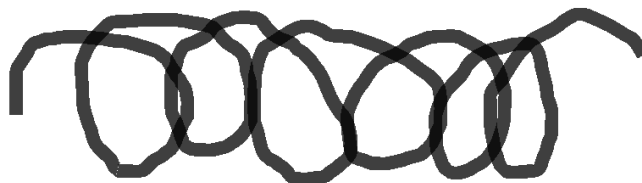
preciso momento en el que ejecuta un movimiento (Trujillo, 2014) y se oriente hacia el pasado en particular de las danzas africanas.

Inongo Vi Makoné dice sobre el tiempo que el africano vive en el presente (sasa) y en la repetición cíclica de los acontecimientos como el día, la noche, la estación de lluvias o la sequía. Cada año se incrementa la dimensión pasada del tiempo. La eternidad es algo que sólo existe en el pasado (zamani). El presente se diluye en el zamani, el macrotiempo – por excelencia –, el territorio del mito que da fundamentación y seguridad al periodo del sasa (Vi Makomé, 2008).

Encuentro aquí el ciclo de la figura del caracol que vimos en Merleau-Ponty: “la historia no es ni una novedad perpetua, ni una repetición perpetua, sino el movimiento único que crea formas estables y las rompe” (Merleau-Ponty, 1945, pág. 106). Las sociedades africanas miran al horizonte en una suerte de ensoñación, las estrellas son los fantasmas de la noche, en el sentido en que lo describió William Herschel (1783). La luz de las estrellas viaja muy rápida. Para las más cercanas demora años. Para otras, siglos. Cuando la luz de algunas estrellas llega aquí, ellas ya están muertas y vemos sólo sus fantasmas, nuestros antepasados. Las imágenes de los africanos sentados o de pie, haciendo aparentemente nada, nos muestran cómo esperan el tiempo, o bien cómo lo producen.

La imagen representa la circularidad de la circularidad del curso continuo de la vida, entramos y salimos de una experiencia, somos las olas en el océano:

Figura 2. Circularidad de la circularidad del curso continuo de la vida



Fuente: la autora

Los africanos vuelven al pasado como es tarea de la fenomenología “volver a las cosas mismas”. De acuerdo con Merleau-Ponty, el mundo fenomenológico no es la explicitación de un ser previo, sino la fundación, los cimientos del ser. En este sentido cabe preguntarse, ¿acaso no vemos en la cultura africana un sentido de regresar a las cosas mismas? ¿De regresar al origen de su fuerza vital que une los diferentes reinos, la vida y la sociedad? Podemos encontrar aquí un argumento que intenta acercarse a una respuesta sobre el carácter de la vida: en la visión africana del mundo nada constituye un concepto separado, la incesante continuidad de un flujo nos enseña un sistema dinámico del pensamiento.

Según el concepto fenomenológico del cuerpo, no podemos comprender la función del cuerpo viviente más que llevándola a cabo uno mismo y, en esa medida, uno es un cuerpo que se eleva hacia el mundo (Merleau-Ponty, 1945). Podríamos decir que los africanos habitan el espacio y el tiempo, y en cada movimiento danzado realizan la unión del alma y del cuerpo como relación simbiótica del universo, de la vida y de la sociedad. Refrendamos que *el cuerpo no se opone al espíritu*, y los africanos poseen una sabiduría corporal holística. Entender que cada acción presente es un acumulado del pasado, hace que cada día que trascurra la eternidad de sus dioses se expanda y el cúmulo de su patrimonio se enriquezca.

Como sugiere Merleau-Ponty, la unión del alma y del cuerpo se consume a cada instante en el movimiento de la existencia, y la necesidad interna para la existencia más integrada es el que se dé un cuerpo habitual, con más fuerza que siempre las danzas son la expresión viva de su filosofía y la memoria de su evolución.

4.3 DESCRIPCIÓN DE LAS DANZAS AFRICANAS DEL OESTE

*Porque en todos los corazones palpitan
los latidos de una común humanidad milenaria,
en cada piel humana hay un tambor que vibra*
Fernando Ortiz, musicólogo

La maestra de danza afro, Chiara Montiel (2010), dice que para los africanos la danza y la percusión son la perfecta manifestación de la unión del cuerpo y el espíritu del ser humano. Como decíamos anteriormente, la investigación sobre los significados de las danzas africanas es escasa y en realidad lo que podemos llegar a descubrir de sus interpretaciones lo hacemos en gran medida a través de su música, la cual ha sido más extensamente interpretada.

Según testimonios etnográficos que existen sobre la música en África, una de las consideraciones básicas recae sobre su dimensión social. Cuenta J.H. Kwabena Nketia que suele ponerse el énfasis en las estructuras que facilitan asumir e identificar los roles sociales, que promueven la comunicación y que tiende a suscitar reacciones inmediatas (Nketia, 1982).

Nketia se centra más en el análisis etnomusicológico, pero sus aportes sobre la danza pueden direccionarnos por el camino que estamos forjando. Nketia nos habla sobre la necesidad por parte de los africanos de generar un sentimiento social que fortalezca la cohesión, que refuerce los lazos y que vincule a las distintas partes de la sociedad. Tal sentimiento se satisface, entre otras maneras, por medio del matrimonio de la música y de la danza.

Nketia apunta que, como el cultivo de la música depende de la tradición oral y de la memoria, en la música se da a las formas breves mayor importancia que a las formas extensas y se prefieren las estructuras compuestas de varias secciones, las repeticiones, las variaciones, las substituciones improvisadas y el empleo de

formas basadas en estructuras acumulativas (Nketia, 1982). Seguro podemos identificar aquí nuevamente la estructura y el horizonte del tiempo en África, viviendo según los ciclos de la vida. Con más fuerza que siempre, las danzas africanas son la expresión de la vida y sus emociones permanentes. Dice Montiel que no existen danzas sin emoción en África (Montiel, 2010).

Paradójicamente, Nketia dice que en sociedades analfabetas como son las del África tradicional, es evidente que no hay mejores ni más eficaces medios para afirmar los lazos comunes y los valores compartidos entre los miembros de una comunidad que los frecuentes acontecimientos musicales que los reúnen (Nketia, 1982). El concepto de analfabetismo podría entrar a revisarse con más detalle, pero, a primera vista, es claro que la sabiduría del continente africano estuvo subestimada por la mirada de los conceptos europeos racionalizadores.

La percusión tiene una gran importancia en la estructura musical de muchas sociedades africanas. Nketia nos acerca al porqué de esta razón musical. El énfasis en la percusión no sólo se debe a un conocimiento del efecto que este tipo de sonidos provoca en el receptor individual, sino también en los valores que a tales sonidos se atribuyen. Considerados en términos de la relación entre el ruido y el diapasón, Nketia dice que estos sonidos son los más próximos a los sonidos del habla humana, el modo principal de comunicación oral (Nketia, 1982). Sabemos, por los vestigios arqueológicos, que las danzas primitivas tenían ya una función de expresión y de comunicación en el seno de cada sociedad. Encontramos aquí una relación dentro de los efectos que ha estudiado la comunicación musical, es decir, las sensaciones que produce la música en uno o más de los sentidos corporales, en donde la danza sería un canal de comunicación que genera relaciones mediante la articulación de las estructuras básicas musicales.

En términos simbólicos, los sonidos percusivos representan la *fuerza vital* de la comunicación, así como una particular fuente de energía en la música (Nketia,

1982). Todas las danzas encierran un sentido mágico y, mediante ellas, establecen contacto con sus dioses. El misionero franciscano Placide Tempels fue el iniciador del proceso interpretativo de la vivencia en África y explicó lo que significa la fuerza vital para los Bantúes, concepto que es también compartido por otras sociedades africanas.

Hans Helfritz (1960) dice que todos los pueblos ligados a la naturaleza se sienten influidos, e incluso amenazados, por fuerzas sobrenaturales y la música tiene por fin avasallar las fuerzas sobrenaturales y benéficas, así como oponerse a las fuerzas enemigas. La fuerza es un concepto inseparable de la definición de ser. Tempels, sobre la ontología bantú, dice que la observación de la acción de esas fuerzas en sus aplicaciones específicas y concretas constituirá la ciencia natural de los bantúes (Tempels, 2005).

Todas las criaturas se encuentran relacionadas según las leyes de una jerarquía. Nada se mueve en este universo de fuerzas sin que su movimiento influya en otras fuerzas. Se considera que el mundo de fuerzas es como la tela de una araña en la que no se puede hacer vibrar ningún hilo sin sacudir toda la red.

(Tempels, 2005, pág. 103).

Kwabena Nketia cuenta que en la música de África occidental un acontecimiento musical pleno suele implicar la acción recíproca de dos o más niveles estructurales de organización musical; el fin con que esto se persigue es articular la cadencia motriz y estimular un sentimiento de propulsión. Vemos así los elementos comunes que comparten la música y la danza tales como el ritmo, la sincronización del compás, la dinámica y el flujo de energía. Nketia dice que sus estructuras pueden integrarse estrechamente de tal forma que la danza resulte una dimensión visual de la música y viceversa, o que ambas actividades se tornen complementarias (Nketia, 1982).

Más allá de la predominante investigación musical sobre y de los pueblos africanos, debe emprenderse la realización de lecturas formadoras de hilos tejedores de una gran filosofía de la vida y la comunidad de una civilización danzarina. Chiara Montiel (2010) comenta que las danzas africanas están caracterizadas por sus movimientos similares al de los animales o al de los elementos de la naturaleza, suelen ser centrífugos, marcados a tiempo o contratiempo, de gran intensidad, así como de cadencias elegantes. La participación consciente en la música, dice Nketia, se intensifica en cada individuo merced al movimiento o a la danza. El tambor es la más generalizada fuente de energía para la danza en muchas culturas.

Puesto que el establecimiento de relaciones significativas depende en gran medida del impacto que la música y la danza producen, las estructuras que se emplean en la música están concebidas para que sean a la vez operacionales e informativas, para que ofrezcan vías para la acción social, para que sean un cauce para la comunicación de ideas, de mensajes o de sentimientos. (Nketia, 1982, pág. 107).

La danza de expresión africana se esfuerza en ofrecer al hombre la gran reconciliación de la cabeza y del cuerpo, del pensamiento y del instinto. Montiel nos describe algunas de sus principales características: por un lado, la improvisación tiene gran importancia, suele haber imitaciones de animales o de elementos de la naturaleza; los movimientos suelen ir del centro del cuerpo hacia afuera (movimientos centrífugos), es decir, que el movimiento puede generarse en la cadera y extenderse hacia las piernas y los pies, o bien desde el tronco y los hombros, hacia los brazos y las manos. Por el otro lado, los ritmos que los acompañan suelen ser muy marcados, propulsados con cambios de ritmo y cadencias que generan un efecto de reunión y seguimiento (Montiel, 2010).

A estas alturas es probable que hayamos dejado claro la razón de nuestro emblema *¡el cuerpo no se opone al espíritu!* Montiel invoca en la palabra la naturaleza de la danza:

[La danza] “en otros términos, constituye un planteamiento que conduce al ser humano al encuentro de su corporeidad, incluso, a lo sumo profundo de su ser, al descubrimiento de sus cualidades latentes, a la expansión de su personalidad, a la vez a nivel, físico, intelectual, social, terapéutico y espiritual. A más allá de un aprendizaje, de una técnica, de una danza mecánica, se caracteriza como un estado de ánimo, es una danza que requiere una inversión corporal verdadera, una iniciación que conduce al autoconocimiento”. (Montiel, 2010).

Dado que lo que se sabe de las danzas es en mayor medida por la investigación de la música y, en particular, de la percusión, recogemos en seguida algunos de los ritmos más representativos de países como Guinea, Mali, Senegal, Burkina Faso, entre otros. La recopilación hecha por Montiel aclara que no se trata de una explicación única y total, dado que los significados de los ritmos y de las danzas varían según la población y la región donde se interpreten:

Tabla 1. Investigación de las Danzas

DANZA	DESCRIPCIÓN	TRIBU	PAÍS
KAKILAMBE	Es un ritmo de máscara, que originalmente se tocaba con los tambores Baga. Esta máscara sólo aparece una vez al año y merece gran respeto como protector contra espíritus	Baga	Zona costera de Guinea, en el área de Boke.

DANZA	DESCRIPCIÓN	TRIBU	PAÍS
	<p>malignos. También funge como oráculo que declara situaciones acerca del presente y del futuro, existe un sacerdote Kakilambe, encargado de traducir lo que la máscara no puede expresar directamente. Kakilambe es una palabra en el lenguaje Susu que significa "Elevarse alto como la copa de un árbol".</p>		
KOREDJUGA/ KOMODENU/ KOREDUGA	<p>Es un ritmo en el que se realiza la danza de los payasos y bromistas. Las personas decoran las fiestas con sus hermosos trajes y actúan con humor, acrobacias, artes y mimetismo.</p>	Malinke	Región fronteriza con Mali, y la región Segou.
KUKU	<p>En Guinea se interpreta en distintas ocasiones para celebrar la luna llena. Originalmente se interpretaba, para que las mujeres se reunieran en círculo a bailar con sus herramientas de pescar una vez que regresaban de la actividad de pesca.</p>	Malinke	Región boscosa de Guinea, alrededor de la aldea Beyla.

DANZA	DESCRIPCIÓN	TRIBU	PAÍS
MENDIANI	Esta danza se realiza para las niñas entre seis y catorce años de edad. La mujer líder de la aldea es la encargada de organizar la festividad. Los hombres cargan sobre sus hombros a las niñas hasta ser llevadas al centro de la aldea mientras los percusionistas tocan el ritmo denadon; las niñas utilizan un “Boubou” (vestuario tradicional) y una máscara, de los cuales se despojan una vez que comienza el ritmo mendiani y ellas empiezan a bailar.	Malinke	Regiones Siguiri, Mendiana, Kouroussa y Kankan en Guinea y de la zona de Kayes en Mali.
MORIBAYASSA	Es un ritmo muy antiguo, se interpreta en honor a una mujer que ha superado una situación difícil. También es interpretado para darle la bienvenida a un miembro de la aldea que no se había visto en mucho tiempo.	Malinke	Guinea, Mali
SOKO	Se toca durante los meses anteriores a las ceremonias de la circuncisión, los Bilakoro son los	Malinke de la gente de Komanko y Jalunké	Región de Faranah.

DANZA	DESCRIPCIÓN	TRIBU	PAÍS
	muchachos que serán iniciados, afeitan sus cabezas y reciben regalos durante la ceremonia. Hoy en día es un ritmo muy popular en Guinea, se interpreta en las bodas y otras ceremonias, también se suelen interpretar los ritmos saa, kala, kankanba y el konjan.		
SOFA	Sofa en malinke es "guerrero". Este ritmo se remonta a épocas muy antiguas, cuando los guerreros con sus caballos "bailaban" al ritmo de la música. Los guerreros tenían unos tambores llamados <i>tavela</i> , los cuales servían como medio de comunicación para enviar mensajes entre ellos. Este ritmo también se tocaba en las aldeas cuando un gran guerrero o un cazador fallecía.	Malinke	Guinea
SABAR	Su danza es de gran dificultad, con movimientos amplios, circulares y	Wolof	Senegal Gambia Mauritania

DANZA	DESCRIPCIÓN	TRIBU	PAÍS
	coordinados en distintas direcciones a lo común. Se utiliza una vestimenta llamada <i>Pentelu</i> de diferentes colores, utilizada solo por las mujeres casadas. Son ritmos muy populares en toda África Occidental.		
SOLI	Es usado tradicionalmente y específicamente para todos los acontecimientos del ritual de la circuncisión que procede después de la iniciación del niño. Tiene una duración de cuatro semanas, sin embargo el ritmo es interpretado alrededor de tres meses antes de la circuncisión. Los padres eligen al hombre sabio que llevará a cabo la circuncisión de sus hijos. Las familias se juntan y planean fechas para realizar la ceremonia, así como los candidatos para ser iniciados. En las regiones de Kankan y de Kouroussa, el ritmo	Malinke	Regiones Kankan, Kouroussa, Siguiri, Beyla y Nzereko.

DANZA	DESCRIPCIÓN	TRIBU	PAÍS
	suele utilizarse para las actividades de agricultura, y no tanto para las ceremonias de circuncisión. En Malí, este ritmo también se llama suku o fura.		
SORSORNET	Es un ritmo de máscara, interpretado para atraer la buena suerte. Una vez que llega el portador de la máscara al pueblo, se comienza con el ritmo. Las mujeres jóvenes cantan y bailan para expresar gratitud a sus madres. Su interpretación es bajo la luz de la luna.	Susu de la gente Baga	Región costera de Boke, Guinea.
TIRIBA	Tiriba era un gran bailarín que se presentaba con un grupo de percusionistas, bailaba con un vestuario al que él llamaba “El Tiriba”. Normalmente es un ritmo de corta duración, pero interpretado muy a menudo, posteriormente consiguió popularidad en ceremonias de iniciación y en danzas donde participaban las mujeres,	Susu, de la gente Landouma	Zona de Baga, Boke y Boffa en la región costera de Guinea.

DANZA	DESCRIPCIÓN	TRIBU	PAÍS
	madre e hija bailaban juntas. También se les atribuye a los viejos médicos. No se interpreta con djembes, sino con tambores más pequeños de piel estirada desde sus esquinas.		
YAMAMA	Se celebra una ceremonia especial que se aprovechaba para pedir buenos auspicios del año siguiente, por ejemplo: para la cosecha, para la lluvia y para la fertilidad.	Susu	Zona costera de Guinea.
YANKADI-MAKURU	Es una danza de seducción que se suele tocar en bodas y otro tipo de celebraciones por la noche a la luz de la luna, en la que los hombres y las mujeres se disponen en dos grupos por separado y enfrente unos de los otros. Se toca primero Yankadi que es un ritmo más lento y cadencioso y alegre con el que se establece contacto visual, se intercambian miradas y movimientos	Susu	República de Guinea

DANZA	DESCRIPCIÓN	TRIBU	PAÍS
	para seducirse. La palabra Yankadi significa “aquí las cosas van muy bien”.		
DJAA	Es un ritmo de seducción que bailan las mujeres jóvenes. También es interpretado en una reunión previa a las ceremonias de matrimonio.	Malinke	Regiones kankan, Siguiri Kouroussa.
FULA FARÉ/ YOLELI	En lengua Sousou significa “Danza Fula”, y en Peul se le conoce como Yoleli. En Senegal es un ritmo Fulani, se toca para celebrar matrimonios o iniciaciones. Actualmente es muy popular en Guinea y se toca en distintas celebraciones, sobre todo en la región Landouma.	Fula	Guinea
KONKOBA	Significa “Gran Bosque”, es un ritmo de las actividades agrícolas. Konkoba se interpreta en los trabajos del campo, definido como el ritmo del “buen agricultor”. Existe un relato sobre los campos de Daba, donde existía un buen trabajador el cuál era muy rápido y	Malinke	Kouroussa, Mandiani y Faranah,

DANZA	DESCRIPCIÓN	TRIBU	PAÍS
	<p>eficiente en el trabajo del campo en Daba, entonces se creó el ritmo Konkoba en su honor.</p> <p>En algunos lugares se utiliza una cornamenta de antílope, con los brazos cubiertos de cáscaras y pequeños espejos, todo esto con finalidades místicas, y así obtener buenos augurios en la cosecha.</p>		
DOUNDOUNBA	<p>Llamados los “ritmos del hombre fuerte”. En épocas tradicionales era interpretado para enfrentar conflictos entre los hombres de las aldeas. Los dos involucrados en el conflicto bailaban el doundounba, entre la gente de la aldea y en el lugar predestinado para su realización (Bara), se pretendía asegurar la seguridad del enfrentamiento, el cuál duraba desde la oscuridad de la noche hasta el</p>	Yoruba	Regiones Siguiri, Kankan y Kouroussa.

DANZA	DESCRIPCIÓN	TRIBU	PAÍS
	<p>amanecer. El Baranti, el amo del Bara, se asegura de que todo salga bien en la ceremonia dentro del Bara de la aldea y así mismo la seguridad de los dos hombres en conflicto. El Baranti sostiene un pañuelo, que distribuirá a distintos integrantes de la aldea, y así pasará un bailarín a la vez al centro del Bara, donde demostrará sus mejores pasos de doundounba. En la actualidad es una clase de iniciación social.</p> <p>Son momentos donde los integrantes del Bara se divierten y pasan un buen rato, para que las nuevas generaciones tengan la oportunidad para ver cómo se hace la música y la danza de un doundounba.</p> <p>Los instrumentos dominantes del doundounba son los tambores dunun, los cuales siguen la danza mientras</p>		

DANZA	DESCRIPCIÓN	TRIBU	PAÍS
	que el djembe los acompaña con una serie de improvisaciones y solos, es por eso que a estos ritmos se les nombra doundounba a partir de la palabra dunun. Estos ritmos permiten realizar una danza muy acrobática, donde los bailarines demuestran su destreza.		

Dentro de los ritmos de la familia Doundounba, encontramos las siguientes variaciones:

Tabla 2. Ritmos de la familia Doundounba

RITMO	DESCRIPCIÓN
BARA	Se utiliza cuando la muchedumbre ha usurpado el espacio de los percusionistas y los bailarines, volviendo difícil su tarea de tocar y bailar.
DONABA	Se traduce como "gran bailarín". Se interpreta para honrar al bailarín Maria Magbwe, de la aldea de Famadou Konate.
GBÉ DE DOUNDOUN	Este es el ritmo (doundoungbé) más viejo y se le conoce comúnmente como "la madre de todos los Doundounbas".
GBUNKUNDO	Los movimientos de esta danza expresan una lucha entre los bailarines, refiriéndose de nuevo a los días de conflicto entre los hombres de diferentes aldeas que se representan con el Doundoumba.

RITMO	DESCRIPCIÓN
KADAN	Un doundounba creado para el uso de pasos dancísticos de nueva creación, lo cual da muestra de la evolución por la que han pasado los ritmos y danzas del oeste de África. También es un ritmo para los Bilakoros (niños sin circuncisión).
KURA BADON	Este ritmo significa “arboleda sagrada”. La gente adora al espíritu que vive en la arboleda, le llevan ofrendas y realizan preguntas acerca de la familia, el negocio, la caza, etc. Este ritmo acompaña a la procesión de personas hasta el bosque.

4. EXERGO II

Empiezo la escritura como un ejercicio de memoria, de huella y de trascendencia, a la vez que un sendero en la identificación con los ancestros. He venido sumergiéndome en la reflexión de un momento transformador de la historia de la humanidad.

No puedo más que reconocer la fuerza mutante de una raza que se involucró en la construcción de un nuevo mundo, en la definitiva aportación material y espiritual de una manera profunda.

Al otro lado de la cordillera central de los Andes, el atardecer anunciaba una tormenta, la sombra de la luz asomaba una puntica a los ojos de Juan Pablo, mi sobrino de tres años de edad. Según me cuenta, la figura de los árboles dibuja dinosaurios. Su mente piensa en la espacialidad, sabe dónde es abajo pero arriba todavía le falta altura.

Madre, alguna vez te escribí que debías de pertenecer al teatro, pero me equivoqué, tú eres más cinematográfica. Disfrutas de los libretos complejos y novedosos, y te aburren las historias planas y repetitivas.

De mi vida contigo puedo decir que nunca nos hemos aburrido. Hemos vivido, además, la pobreza, las necesidades insatisfechas y la desesperanza aprendida, pero creo que has construido paulatinamente un camino para levantarnos. También entendimos el sufrimiento y permanecemos juntos.

Ese día me sentí agradecida por todos los días de la tierra. Le conté a Donica, el irlandés, sobre María, mi mamá, haberla descubierto como una mujer esencialmente religiosa, con una determinación incansable por entablar conversaciones con Dios. Pero para ella, a diferencia de las creencias

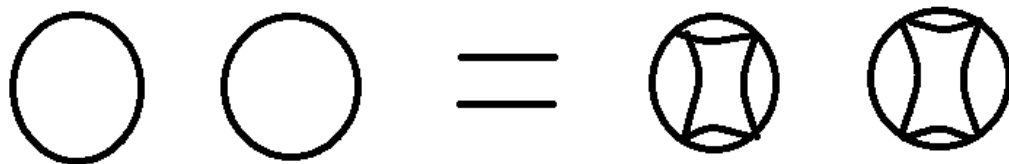
dogmáticas, sus sabidurías no se oponen, sino que ha visto lo mejor de cada camino y los deja conversar sin más conceptualizaciones innecesarias.

Me contaste de un sueño que tuviste cuando aún tenías doce años de edad. En el sueño, estaba la forma de Ganesha sentado frente a ti, tal vez en disposición de conversar. No recuerdo que me hayas contado el contenido de su charla. Es probable que desde este momento tus conversaciones con Dios no hayan cesado.

Mi mamá, de una manera diferente a la de mi papá, me ha comunicado un cosmos espiritual que se conecta con nosotros. Ella ha sido mi primera maestra, la respiración constante de las aguas del útero. Mi relación con la madre ha estado llena de dificultades y de aprendizajes; ella es quien me pasa en cada movimiento el fuego de la vida, la energía del León, con ella tengo la oportunidad de practicar el dharma y cultivar la paciencia. El I Ching, el tarot, los ángeles, la virgen María, Mahakala, el lama Ole Nydalh, Walter Rizo, Deepak Chopra y Jesús han sido simples construcciones intelectuales de las que hemos aprendido y me ha sido enseñado la realidad trascendente que no tiene nada que ver con algo que pueda ser nombrado.

He querido reflexionar más en la idea y en la búsqueda de dios:

Figura 3. *“estoy viendo círculos sin saber que son esferas”*



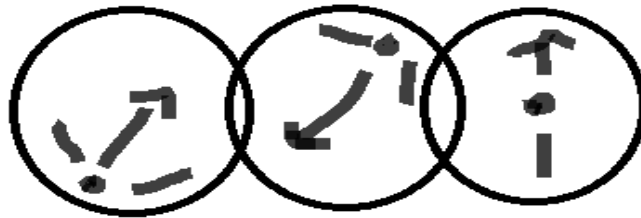
Fuente: la autora

La mente humana ha querido educar de una manera binaria en la que siempre hay un opuesto, un enemigo: blanco/negro, arriba/abajo, largo/corto, feliz/infeliz, gordo/flaco, bien/mal, derecha/izquierda...

Sin darse cuenta que la vida no es así, por el contrario, está llena de lados, caras, tonos, tamaños, superficies y que reducir la cuestión a dos maneras de ser obvia del panorama, los escenarios, las situaciones, los paisajes vivos y posibles.

El mundo es una esfera, que no tiene un arriba o un abajo, una derecha o una izquierda, sino que se presenta en la totalidad de su circunferencia, en su máxima expresión del todo y de la nada. Un pensamiento circular que sencillamente navega en la clara conciencia de la trascendencia, como arrancar las líneas y las fronteras, entrar en el vasto universo sin-forma o no-forma. Aunque esto presente sus diatribas.

Figura 4. Formemos un conjunto de esferas interrelacionadas infinitamente, viendo círculos sin saber que son esferas.



Fuente: la autora

Pues parece que la escritura se ha convertido en un ejercicio y en un espacio de orden de las ideas. De crecimiento intelectual en el campo también espiritual, porque cada paso fenomenológicamente vivido ha permeado la totalidad de mi ser; y entonces los puntos sólo se conectan hacia atrás. Dios está en mí. Sigo recordando mi enseñanza y procuro ser una mejor mujer cada día, cultivarme como al café, ser tierra fértil que respira y soplar fuertemente la neblina.

Figura 5. Memorias de mi familia



Fuente: la autora

Escribir me pone en una posición un poco incómoda, siento tal vez el miedo de ser sincera y de arriesgarme a plasmar las memorias de mi familia, de sus ausencias y de sus desaciertos, de los dolores como de los aprendizajes, de las lágrimas y de las sonrisas.

Del lado de mi padre siempre ha existido el silencio. Después de sentir el abandono, vino la incompreensión y la rabia, esto se transformó en una especie de indiferencia y de olvido. Esta relación, aunque lejana, no ha estado exenta del cambio y de la propia reflexión.

Soñé un domingo de madrugada que estaba en compañía de dos hermosas mujeres mayores, ellas me indicaban que mirase por la ventana. Cuando me asomé, vislumbré una roca grande en la mitad de un islote que flotaba sobre el mar. En la mitad de la piedra había un tipo de pasadizo. Las ancianas me decían que mirara de cerca y reconociera a los niños, yo no entendía de qué hablaban, pero cuando volteé, vi a un niño y a una niña en ambos lados de la roca, sus cabezas se juntaban justo en la cima, como descansando. El arco de la mitad se hacía cada vez más claro y nuevamente las ancianas me decían que eran esas las “rutas de las bicicletas”, que ese era el camino.

Es probable que ni yo misma conozca el significado exacto del sueño, pero vine a recordarlo cuando, leyendo un libro fotográfico sobre Nicaragua, vi a un niño en una playa enfrente de un volcán con sus brazos extendidos simulando ser una montaña. No en balde es llamada la tierra de lagos y volcanes, como apunta

Tania Montenegro, un cliché que ilustra los extremos en los que se mueven las fuerzas naturales.

El país tomó su nombre a partir de una profecía indígena náhuatl, que empujó al exilio a tribus mexicanas y les indicó el camino hacia el sur buscando encontrar un mar dulce que tenía a la vista una isla con dos volcanes gemelos. Así llegan al Cocibolca, un lago de agua dulce habitado por tiburones, desde cuya orilla se divisa Ometepe, la isla de los dos volcanes.

No pude más que recordarte, papá, tu origen nicaragüense y mi herencia centroamericana. Dice Jung que, si se quiere desenterrar el tesoro de la preciosa herencia del padre, hay que recorrer el camino del agua, el camino que siempre descende. ¡Cómo me recuerdo en cada momento de la vida! Estamos llenos de cambios, y hoy, en el movimiento pendular de mi presente sustancial, estoy dispuesta a descubrir ese tesoro, a perdonar la ignorancia y el egoísmo del sufrimiento.

Puede que aún seamos extraños, la unidad de nuestro cuerpo es siempre implícita y confusa. Para conocerme y conocerte no dispongo de ningún otro medio que el de vivir mi cuerpo espontáneamente. Lo que sucedió es la única cosa que podía haber sucedido. Y eso está bien.

Me pregunto qué pensarán ustedes cuando lean esta carta. Como todo, probablemente será ambigua la sensación, pero yo no he de preocuparme por eso. Un día ustedes dos me dieron la vida y crearon el amor, y más allá de las culpas y de los pecados, quiero aprovechar estas líneas para pedir perdón y dar las infinitas gracias a ustedes, mis antepasados.

Porque ha sido por sus fuertes o sutiles enseñanzas que yo hoy como ayer, y mañana también, escojo el camino espiritual, el camino grande de descubrir la naturaleza de mi mente.

Padre, yo siempre he sido tu hija y tú siempre has sido mi papá.

Madre, yo escogí ser tu hija y tú escogiste ser mi mamá.

Hija, tú eres la semilla del amor, te llamaremos *Lovely Daniella*: la liberadora autosurgida.

¿Que qué busco? No lo sé, no sabría decirlo con certeza, pero quiero abandonar las excusas y hacer lento, pero seguro, lo que ahora debo hacer. Estoy donde tengo que estar. LLORO, RIO. El cielo azul, el espacio está lleno de luz.

Miro hacia atrás: el pasado que me ha construido, los fenómenos que se reconstruyen en mi mente y trabajan en el presente sembrando un futuro, quizás lo mágico-real está en que no tengo ni idea del porvenir y cada momento individual habrá de enseñarme la dicha de respirar. Terminado a los 19 días de abril.

5. SOMOS LOS NEGRITOS DE CHANGÓ ARARAT (EL ENCUENTRO)

Un pedazo de selva cayó en su cuerpo cuando le gritaron ¡negro! Las pupilas de Jairo quedaron perplejas al reconocer lo oscuro de su carne. El dilema de blanquearse tuvo lugar cuando internalizó el peso de los valores coloniales y se preguntó, ¿por qué tengo que ser negro?

Jairo andaba en bola por los callejones de la avenida de los estudiantes sin ninguna restricción. Impulsado por su cuerpo, saltaba desde la ventana de su cocina al salón de la Escuela Tumac, donde la familia Tenorio recibía a los niños del barrio después del colegio para que bailaran música folclórica del pacífico. Pero sus comienzos más avanzados fueron el hip-hop y la música disco, cuando en una presentación en su escuela vio bailar a Luis Fernando García y decidió unírsele.

*Pero déjenme presentarme
como me enseñó mi mamá.
Mi nombre es Jairo Antonio Cuero Castillo,
soy del Puerto libre de Tumaco.
Jairo Cuero, Bogotá, marzo, 2017.*

De su relación con la metrópoli bogotana, lo que más duro le dio al principio fue el frío y no nos referimos sólo al clima, sino también a la forma de relacionarse, de dirigirse hacia los demás en un tiempo de afanes, de andar prevenidos ante la perentoria inseguridad. Jairo no entendía el porqué de la agresión. Entró en la capilla del Técnico central de la Salle y se sentó en una banca, se distrajo con la charla del cura y, cuando volteó a mirar, se dio cuenta de que su banca estaba sola excepto por él, los demás primíparos estaban detrás o adelante pero nunca al lado suyo.

Yo me enteré que era negro aquí en Bogotá, ¿me entendés?

Ser negro aquí significa ser diferente.

Jairo Cuero, Bogotá, enero, 2017.

Curioso por el movimiento, también fue atleta. Dice que, en la caja grandota esa a blanco y negro, le gustaba mirar deportes. Observaba a Jesse Owens, un corredor negro norteamericano que deslumbró en los juegos olímpicos de Berlín en 1936, en el tercer periodo del Reich. James Cleveland, hombre de color, era un ejemplo para Jairo y el mundo entero. Entre anhelos, recuerda sus apuestas con los amigos para ver quién le daba primero la vuelta a la manzana; apostaban canicas o plátanos y siempre después de jugar iban al muelle y se lanzaban al pacífico.

Tumaco tiene una población cercana a las 208.000 mil personas mayoritariamente afrodescendientes; su clima es tropical húmedo y llueve asiduamente. Por el aire de Tumaco, viajan las vibraciones de la marimba de chonta y la gente baila el currulao.

*Prepárense bailadores que este arrullo ya se prendió oyo oyo yo
y es el currulao que me llama*

Grupo Bahía, el currulao me llama, 2005.

Tumaco son tres pedazos de relleno, la tierra se ha ido amontonando para hacer que la plataforma continental suramericana sea más grande. Muchos de los tumaqueños construyeron sus casas mar adentro. La casa de Jairo se encuentra a la orilla del mar donde todavía hay arena, se trata de una construcción en palafito en donde vivían mamá, papá y doce hermanos.

Tener el infinito océano como paisaje, como lugar de juegos y risas, vivir en el agua hasta que los pies se entumescan, porque eso era muy divertido, como se acuerda Jairo, diciendo que ese tipo de circunstancias hacían que los niños

crecieran fuertes. Hasta la lluvia era toda una ocasión para la fiesta, la gente salía a nadar, a jugar fútbol o a bañarse debajo del aguacero. Pero el agua también tiene sus desgracias y el maremoto que sacudió a Tumaco en 1979 le enseñó a Jairo que hay que andar prevenidos, pues sus profundas aguas albergan los más extraños misterios como se lo contaban sus abuelos en el crepúsculo de la tarde cuando se reunían a orillas del pacífico para contar los mitos y las leyendas de su pueblo.

*En esa época
el alumbrado eléctrico era muy mínimo
entonces tocaba con antorchas, fijate.
Jairo Cuero, Bogotá, abril, 2017.*

Cuentan las malas lenguas que el Riviel era un extranjero que se fue al pacífico a buscar fortuna, y al parecer se ahogó en alguna travesía. Tras esta tragedia, el Riviel tomó la forma de un animal acuático y de un animal terrestre, bajo este abrigo de anfibio persigue a los pescadores para quitarles lo que han producido y después matarlos. O el duende, que se trataba de un señor chiquito con un sombrero muy grande que navegaba en una canoa. Este hombre pasaba con su sombrero grandísimo pero nunca se lograba ver quien se escondía debajo del sombrero.

Durante cinco años, Jairo ejerció su oficio como electromecánico; trabajaba clavado en 3 turnos: el de mañana, el de la tarde y el de la madrugada. Su sentir se veía frustrado y su cuerpo constantemente se enfermaba. Jairo cuenta que, desafortunadamente, existieron muchos factores externos que él mismo permitió que lo influenciaran para desviarse del encuentro consigo mismo. Probablemente, se refería a los comportamientos culturales que aceptamos como normales y que son en realidad disfraces de las diferentes formas de racismo. El bombardeo mediático, la invisibilidad de las “minorías” y la creciente estandarización de categorías como lo bello, lo feo, lo bueno y lo malo son tan

directas como sutiles, se meten por debajo de la piel como el cáncer. Aquí se plantea la tesis central de Fanon:

*Mirá, te cuento: la neurosis del negro es convertirse en blanco,
con lo cual toa su vida está
destinaá a negarse como ser humano.
Frantz Fanon, Piel negra, Máscaras blancas, 1952.*

Cindy Lauper, Lionel Richie, Donna Summers y Michael Jackson eran los bits favoritos con los que el cuerpo de Jairo se empezó a mover. Dice que disfrutaba mucho del hip-hop de los ochenta, pero aún muy tímido para mostrarse, bailaba en la sala de su casa y sus hermanas le gritaban que se quedara quieto pues parecía un loco. Con Luis Fernando, su amigo de la infancia, se iba a ensayar música disco en un segundo piso en la parte comercial de Tumaco. Después de su primer día de ensayo, le avisaron que a la mañana siguiente se iban a presentar en un batallón frente a los militares. Jairo no lo podía creer:

*¡Pero cómo así
si yo acabo de llegar
y jamás en mi vida me he presentado!
Jairo Cuero, enero, 2017.*

Fue en ese entonces que sus padres pensaron que Jairo era homosexual, especialmente su padre que lo veía moverse sin aparentemente ningún sentido cada vez que sonaba música en la casa. El machismo es pan de cada día en el común de las familias colombianas, cualquier indicio de rechazo o diferencia frente a los estereotipos masculinos es interpretado como una conducta gay o mujeril, se le gritaba bailarica aunque nadie le hubiera preguntado si en realidad lo era. Además de esto, Jairo era negro y pobre, por lo que sufría de un cierto tipo de discriminación en Tumaco relacionado con el poder adquisitivo de su familia.

*Cuando no estás, digamos, en un nivel alto
y, además, eres negro,
eso ya genera una forma de discriminación, por ejemplo.
Pero si tú eres negro y estás en un nivel alto,
ya no eres negro, es como si el nivel, el dinero te blanquea,
es una forma de verlo, ¿me entendés?
Jairo Cuero, Bogotá, abril, 2017.*

Contra esto nada podía hacer por lo menos en ese entonces, ya que igualmente sus padres, los vecinos y sus amigos sostenían que debía acercarse a gente con dinero o a gente blanca para mejorar la raza. Jairo lo explica de la siguiente manera: *el poder en Colombia está en manos de mestizos que se creen blancos.*

La primera vez que fue a Bogotá conoció, a través de su hermana, a la maestra chocoana Kety Baloyes, pero tendrían que pasar dos años hasta su regreso a la ciudad para empezar a ensayar con ella en el grupo de danzas afrocolombianas del pacífico norte de la Universidad Nacional.

Para complacer a sus padres, Jairo se encaminó por el electromagnetismo de la ingeniería eléctrica y mecánica, aprendió sobre las leyes de la física y la matemática. Desde siempre le habían interesado los cálculos, las ecuaciones, las derivadas y las pendientes; el lenguaje de los números no era extraño para este chico tímido que se refugiaba en una coraza de acero, del mundo agreste que lo determinaba por su realidad natural diferente de su realidad humana. Fanon le diría que:

*La representación descompone el cuerpo muchacho,
porque lo colonial ha tomado el centro de la escena,
Jairo, es necesario que te desprendás
de los arquetipos hegemónicos.
Frantz Fanon, Piel negra, Máscaras blancas, 1952.*

Jairo no quería ser electromecánico, ni médico ni futbolista, no quería repetir todos los días el mismo movimiento de las máquinas: pararse frente a los armatrostes, ponerse el casco, el tapabocas, los tapa oídos, las gafas, los guates, el overol y las botas punteras

Y todo el día ruido wuaaaaa...

pitch, wuaaaaa..pitch,

papapapa.

Jairo Cuero, Bogotá, enero, 2017.

En el cuerpo de este tumaqueño sonaban aún timoratos, pero inquebrantables, los tambores de su historia. Las señales, como las denomina Jairo, siempre estuvieron ahí, se trataba de la voz de sus ancestros que le reclamaban el color de su sangre. De una manera similar a la de Frantz Fanon, Jairo se dio cuenta de la historia que cargaba en su diáspora al centro del poder en Colombia. Podríamos imaginar en nuestra “situación de espacialidad” a la manera de Maurice Merleau-Ponty, del espacio-tiempo de la física y/o a “la política de la ubicación” de Stuart Hall, que los valores coloniales han sido impregnados en nuestro cuerpo, tan naturalizados por el sincretismo cultural que muchas veces pasa inadvertido.

Observar entonces los movimientos mediante los cuales nuestro cuerpo presta atención a sí mismo, constituye un camino a descubrirse y a reconocerse frente al reflejo de la laguna en el sentido que lo apunta Carl Jung, es decir, quien mira en el agua ve sin duda su propia imagen, pero por detrás surgen pronto seres vivientes. ¿Podrán ser nuestros antepasados?, ¿nuestras raíces?

Cuando escucho el tambor, por ejemplo,

el tambor empieza a elevarme y

a llevarme a sitios que inclusive nunca los he conocido,

empiezo a sentir como si alguien me estuviera empujando,

*alguien me estuviera mostrando algo y hablo de ancestros,
hablo de personas atrás que ya están fallecidas
que como que de alguna forma te dicen: ¡estos somos nosotros!
y a través de la danza y de la música
te estamos mostrando todo lo que pasó atrás.
Jairo Cuero, Bogotá, enero, 2017.*

Dubitativo, me cuenta que puede ser un poquito tonto, pero que cuando baila siente que la sangre le empieza como a circular más rápido y a recorrerle todo el cuerpo, como a oxigenarlo. Tal vez con la intención de compararlo, quiero traer a colación una reflexión de Jung sobre lo inconsciente, significándolo además como un sistema que gobierna la percepción y actividad muscular como el sistema cerebro-espinal que no puede controlar el espacio circundante, pero mantiene en cambio el equilibrio vital sin valerse de órganos sensoriales (Jung, 2009, pág. 39). Tal cual la danza afrocontemporánea se mantiene en los movimientos centrífugos que ancoran el centro del cuerpo y desde ahí le dan una intención al total de sus partes, en las retenciones y en las propensiones de la experiencia de danzar, ¿será posible hacer de nuestra vida una obra de arte?

*-Tras vomitar muchacho, encontré⁶ mi lugar y
me reconocí como un ombre neeegro y sensitivo.
En vista de que en el plano de la razón no había, no había acuerdo posible,
me lancé a la irracionalida, al mundo de la emoción, el ritmo, la música y
el baile.
Frantz Fanon, Piel negra, Máscaras blancas, 1952.*

Dance machine fue una coreografía que montó Jairo cuando ya había experimentado las posibilidades corporales de la cotidianidad manifestadas en

⁶ Dado que Frantz Fanon hablaba francés, he escogido una traducción y un acento que reivindique la tradición oral de las sociedades negras en Suramérica, como pueblos ubicados principalmente en las costas donde hablar “jerguiao” es un denominador común entre las personas.

las convulsiones de un abozao, un currulao, una jota, una polca, una juga, una mazurca y un quitripi. La obra no discutía con la física, por el contrario la hizo imagen exponiendo la tercera ley de Newton.

*A veces en mis clases digo ¡por favor chicos no peleen con la física!
en los movimientos del cuerpo, los apoyos, los impulsos,
miren ustedes, cada vez que bailan utilizan
la tercera ley de newton: acción y reacción.
Eso es física, eso es matemáticas aplicado a la danza.
Jairo Cuero, Bogotá, enero, 2017.*

En este sentido, lo inconsciente es un sistema contenido en la columna vertebral extremadamente colectivo. Como lo interpreta Jung, se trata de la verdadera base de toda *participation mystique* (Jung, 2009).

Jairo Antonio tiene más de un objetivo político como maestro de danza afromandingue. Sin ánimo de establecer un orden de relevancia, diré que el primero está relacionado con el bienestar individual y comunitario, es decir, comunicar cómo la danza tiene la capacidad transformadora de tejer una urdimbre del sentido de la vida, lo que significa reconocer al otro como un ser humano igual, pero diferente que yo. La comunicación se realiza cuando la conducta del interlocutor encuentra en el camino abierto por los gestos del otro, su propio camino (Botelho, 2008).

Como otro aspecto, se propone poner en común el lenguaje de su propio cuerpo cuando danza, como un espacio abierto de transformación y de creación del sentir negro. En el sentido de Merleau-Ponty cuando dice que en la acción del cuerpo por el lenguaje el sujeto no se expresa sólo para los otros, sino que también lo hace para saber él mismo aquello a lo que su cuerpo apunta, aquello a lo que dirige:

*Es así como bailamos para ser vistos,
para que escuchen nuestras preocupaciones.
Yo aprendí a bailar mi propio lenguaje, fijate.
Es cuando yo me reconozco que puedo mirar hacia afuera y
demostrarle a la gente lo que yo soy
porque yo no sabía quién era y al no saber quién era,
no podía decirle a la gente quien era y
me sentía muy débil en ese sentido.
Jairo Cuero, Bogotá, enero, 2017.*

Una última mirada encara la resistencia. Jairo se considera un bailarín protestante y para él estar ahí danzando representa una forma social de sublevarse, de ir en contra de modelos sociales, de expresar lo que le gusta y lo que no le gusta, allí manifiesta el sufrimiento de la esclavitud y la obligación de la colonización. Jairo interpela su ser cimarrón y funda en la comunicación un sentido que es común, pues el principio de toda comunicación es la percepción del ser humano por el ser humano (Merleau-Ponty, 1945).

*Yo sé que no me preguntás pero
en esa época también decidí dejarme el cabello largo
como una forma de resistencia, porque también en esa época
buscaba trabajos y veía como la sociedad
te coloca un modelo social de imagen, por ejemplo.
Si tú no estás así, no estás asa, no te doy trabajo, no estás en el nivel.
Puedes tener las mil y un carreras, pero si la imagen no es eso,
entonces qué pena, pero no hay trabajo.
Jairo Cuero, Bogotá, abril, 2017.*

En una noche de 1802, un niño y su padre entendieron que el cosmos, como lo revela la ciencia, es más extraño de lo que podemos imaginar. Entendieron que no hay nada que viaje más rápido que la *speed of light* porque incluso para cuando la luz de algunas estrellas llega aquí, ellas ya están muertas. En el

sentido estricto de la palabra, siempre que vemos al espacio, estamos viendo el pasado. No podemos comprender la función del cuerpo viviente más que llevándola a cabo nosotros mismos ¿podría el arte ofrecernos una posibilidad de existir? Jairo se sumerge en su negrura, en la oscura noche de la tierra, pues tiene la suerte de bajar hacia los verdaderos infiernos.

*¿Que qué quiere el ombre negro?
Aunque me exponga al resentimiento de mis hermanos de color,
diré que el negro no es un ombre.
Frantz Fanon, Piel negra, Máscaras blancas, 1952.*

Fanon nació antillano, Jairo nació colombiano. Desde sus circunstancias transitaron como hermanos la experiencia fenomenológica que es la zona-de-no-ser. Comparten la memoria ancestral de los océanos y así ponen en comunicación el hecho de que si bien es cierto que la conciencia es actividad de trascendencia, hay que saber también que esa trascendencia está obsesionada por el problema del amor y de la comprensión.

*Mirá, hay dos campos: el blanco y el negro,
ambas metafísicas son disolventes y, para nosotros,
el que adora a los noir⁷ está tan “enfermo” como que el que los abomina
Y a la inversa, muchacho, el negro que quiere blanquea su raza es tan
desgracia como el que predica el odio al blanco.
Frantz Fanon, Piel negra, Máscaras blancas, 1952.*

El punto de partida de la reflexión crítica de Frantz Fanon tiene que ver con la historia de la relación de Francia con sus colonias esclavistas, que es distinta a la historia de la relación de España con las Américas esclavistas. El deseo de

⁷ Fanon utiliza Noir como el uso neutro de cualificación derivada del color de la piel, mientras que nègre contiene una carga peyorativa vinculada al contenido racista de la esclavitud

terminar con un círculo vicioso fue el único guía tanto de los esfuerzos de Fanon como de los movimientos de Jairo.

Cada uno de estos hombres negros, desde sus realidades circunstanciales, entendieron su irreductible pertenencia a la época en la que habían nacido. Desde el análisis psicológico, el martiniqués quiere ayudar a sus hermanos a tomar conciencia de las realidades económicas y sociales.

*-Yo te digo, sacúdete con energía,
quitaté el lamentable caparazón de servidumbre
construido durante siglos de incomprensión.
Frantz Fanon, Piel negra, Máscaras blancas, 1952.*

Por la costa del pacífico colombiano, más de 30 años después de la publicación de *Piel negra, máscaras blancas*, Jairo Antonio vive en carne propia el doble complejo de inferioridad. En primer lugar nos cuenta Jairo que:

*Uno de negro debe buscar mejorar la raza
y mejorar el status social.
Eso me lo decían mis padres, los amigos o los vecinos.
Jairo Cuero, Bogotá, abril, 2017.*

La primera vez que Jairo viajó a Bogotá, se dio cuenta que es negro por el trato recibido en una ciudad tan grande y tan fría. El complejo de epidermización ataca señalando con el dedo, mostrando las diferencias y ocultando las proximidades.

*La gente te mira y te escanea de arriba abajo,
yo era un niño porque era menor de edad y
ese choque cultural no lo entendía, ¿será que
estoy siendo yo grosero o no sé?
Te apuntaban, te señalaban,*

mirá, tú eres negro y yo soy blanco.

Lo que te digo, mestizos que se creen blancos.

Jairo Cuero, Bogotá, enero, 2017.

Jairo dice que su serenidad no debe ser confundida con pasividad, muchas veces lo creyeron bobo o era tratado infantilmente. Pero su serenidad contiene un carácter fuerte, un cierto tipo de brusquedad, ¿tal vez la violencia? Me confiesa que siente rabia, le pregunto ¿por qué tienes rabia?

Porque siento que vivir en Tumaco, en un lugar humilde, en un pueblo

abandonado por el gobierno,

en donde las oportunidades de vida y trabajo son pocas,

en donde la población la mayoría es negra,

y que te estén recordando que tú eres negro,

que eres menos que los demás, que lo negro está mal,

todo el tiempo son modelos sociales

indicándote que tú eres ¡menos, menos, menos!

Jairo Cuero, Bogotá, abril, 2017.

Pero Jairo Antonio logra sacudirse la armadura y, en la proyección contemporánea del manguingue, se mueve en círculos grandes, sus brazos dan y reciben, sus movimientos son explosivos y buscan tensionarse. La intención de Jairo siempre es grande porque lo afrocontemporáneo permite el diálogo con la tradición.

No es lo mismo hacer un currulao, por ejemplo, hace 20 años atrás

que hacerlo en este momento, porque en este momento

lo afecta lo que pasa en las circunstancias

en las que estás en este momento.

Jairo Cuero, Bogotá, enero, 2017.

Pero Fanon no se quedó ahí y abarcó el renacimiento del hombre y de la mujer negra. Expresó que el ser humano es un Sí que vibra con las armonías cósmicas.

*-Mijo, el día que usted se encuentre
condenado a contemplar la disolución de las verdades
elaboradas para los ombres colonizados.
Ese día usted dejará de ver las antonimias proyectadas sobre el mundo.
Frantz Fanon, Piel negra, Máscaras blancas, 1952.*

El cuero de Jairo no contento con bailar, quiere ir más allá. Inquieto por saber más acerca del sentido de su vida, se acerca desde la danza a la cotidianidad, al quehacer diario que les es tan familiar: la pesca, la agricultura, el chontaduro, los cultivos de pan coger, el cacao y la palma africana de su región los baila con ton y son. Porque si a uno se le mueve algo cuando escucha un tambor es porque está metido ahí en los genes.

Pero como decía Jairo, no es lo mismo bailar una cumbia hoy que ayer. La danza afrocontemporánea propone una reflexión filosófica frente a lo viejo y lo nuevo, es decir, frente al dilema de la inmutabilidad de la cultura africana. El trabajo físico del cuerpo de Jairo empieza a adquirir nuevas formas, nuevas cadencias e intenciones dinámicas, a proyectar desde la raíz, como él dice, un currulao o una jota.

*Cuenta un viejo dicho que
un pueblo debe conocer sus raíces
más no hundirse con ellas, ¿me entendés?
Jairo Cuero, Bogotá, marzo, 2017.*

Asumir una cultura es entender que la tradición no involucra exclusivamente un sentido de transmisión y de recepción, sino, por el contrario, la tradición debe ser entendida como dinámica, constantemente interpretada y reinterpretada, pues la

creación es inherente al ser humano y no podemos pretender quedarnos en lo mismo de siempre si lo que queremos es crear.

La repercusión de la diáspora africana en Colombia ha sido de múltiple índole. Especialmente tenemos que reconocer el legado artístico y sensible de unas sociedades que en la tragedia supieron cómo reinventarse. Sociedades que quisieron entenderse desde su cuerpo, desde la totalidad de su vida espiritual, porque en la visión africana del mundo el universo con sus diferentes reinos, la vida y la sociedad se encuentran indisolublemente relacionados.

*Cuando me explican algo y lo entiendo,
eso fue lo que empezó a jalarme más porque lo entendía y
a partir de allí fue que empecé a dispararme más a irme más lejos,
a que cada vez que bailaba algo quería entenderlo ¡porqueeee!
Y yo creo que eso fue lo que me motivo a bailar afro.
Jairo Cuero, Bogotá, enero, 2017.*

Pero esa no es la circunstancia actual desde donde se empieza el camino hacia la libertad. No. Debemos ir hacia la reflexión de entendernos como seres espacio-temporales en un mundo condicionado, en donde el agua que corre por el río nunca es la misma. ¿Cuál es la actividad filosófica hoy, sino el trabajo crítico del pensamiento sobre uno mismo?

*El problema aquí muchacho, se sitúa en la temporalidad.
Negros y blancos estarán desalienados
cuando hayan rechazao encerrarse en
la Torre sustancializada del pasado.
Frantz Fanon, Piel negra, Máscaras blancas, 1952.*

¿Respiras ayer? ¿Respiras mañana? La danza requiere una inversión corporal verdadera, en nuestro país existe un extrañamiento de uno mismo, un

desconocimiento mutuo del otro que nos ha llevado a las más terribles guerras. Si en un momento la memoria nos falla, debemos escuchar las voces de nuestro cuerpo, las aguas que comunican la historia del mundo. Fanon escribe que en algún momento se planteó la cuestión de ser efectivamente solidario con un pasado determinado, y fue en la medida en la que se comprometió frente a sí mismo, y ante el prójimo, a combatir con toda su fuerza para que nunca hubiera sobre la tierra, pueblos sometidos.

¿Quieres que te cuente?

Me descubrí un día en el mundo y me reconocí un único derecho:

el de ¡Exigir! Al otro un comportamiento humano.

No soy prisionero de la historia.

Mirá, ni tu no yo debemos buscar allí el sentido de nuestro destino.

Debes de recordar en todo momento que el verdadero salto

consiste en introducir la invención en la existencia.

En este mundo al que nos encaminamos, nos creamos interminablemente.

Frantz Fanon, Piel negra, Máscaras blancas, 1952.

El aporte más grande de la danza afrocontemporánea a la historia de Colombia tiene que ver con su capacidad creadora y su sabiduría corporal cargada de tanto simbolismo. La danza es capaz de tejer un sentido que comunica entre generaciones, es capaz de romper con las distancias y los individualismos. Asumir en este sentido una cultura implica comprender que ésta es dinámica, que permite los encuentros y el diálogo.

Pero el hombre y la mujer negra son también un No y Fanon pide que se los considere además desde su actividad negadora. Sentirnos en la voz de toda la historia de la esclavitud, porque la maldición del negro fue haber sido esclavizado

-No a la indignidad de la persona

No a la explotación de la persona,

No al asesinato de lo que hay más humano en la persona: la libertad.

Frantz Fanon, Piel negra, Máscaras blancas, 1952.

Este es un mensaje para todos los seres colonizados, para todas las mentes condicionadas y esencialistas. Realizar como una actividad del cuerpo y la consciencia, el movimiento: el salto hacia la danza de los cuerpos celestes.

*-La danza digamos me enseñó, un camino digamos
que de eso se llama no de rebeldía
sino como de una especie como de revolución,
en donde a través de la danza yo muestro mi color,
como soy yo, que me gusta que no me gusta,
de donde soy, mis raíces y las definiendo con base en la danza.
Jairo Cuero, Bogotá, enero, 2017.*

Jairo experimentó en su propio Cuero la capacidad transformadora de la danza, de comunicar entre generaciones la sabiduría corporal de sus movimientos que no se limitan pero se extienden. Fanon lleva al hombre al ser accional, a la primera urgencia de quien tras haber reflexionado, se apresura a actuar, es decir, a mantener en su circularidad el respeto de los valores fundamentales que hacen un mundo humano.

*-Mirá, yo una vez coloqué en internet una bobada
¿Qué pasaría si los honorables padres de la patria,
los políticos tomaran decisiones después de que algo físico
como la danza les despejara la mente?
Jairo Cuero, Bogotá, enero, 2017.*

Fanon acepta las consecuencias del estremecimiento de la muerte, la disolución irreversible, pero también la posibilidad de la imposibilidad. Como dijimos antes

las personas son un sí y a la vez un no, los jóvenes negros querían conservar su alteridad. Como una canción el ser negro vive su vida, pesca, sufre y baila.

Bailamos para ser vistos, para expresar nuestro sufrimiento, nuestras preocupaciones. Dice Jorge Artel en sus poemas: ¿Y quién ha de dudar que aquel abuelo no pudo ser un príncipe, bajo la luna, perfumada por las nubes errantes de su aldea? Más sobre todo, hay dolor.

El único medio para romper este círculo infernal que me remite a mí mismo, consiste en restituir al otro, por la mediación y el reconocimiento de su realidad humana. Ahora bien, el otro debe efectuar una operación semejante. La operación unilateral sería inútil.

Mujer y hombre, niña y niño, joven y vieja, blanco, negro, amarillo y todos los colores del arcoíris tienen que apartar las voces que fueron las de sus ancestros como lo siente Fanon, a fin de que nazca una auténtica comunicación porque el tiempo mismo fluye y nosotros somos temporales en él (Pérez Rotta, 2003).

A lo largo de la meditación de Ponty se nos revela el tiempo, la primera cuestión que surge radica en que el tiempo no existe nunca como una realidad objetiva e independiente de nuestro ser. Devengo y estoy permanentemente en un presente que deja atrás su propia experiencia y se abre insistentemente a un porvenir (Pérez Rotta, 2003). Fanon decía que el negro, aunque sincero, es esclavo del pasado.

El tiempo es inmanente a nuestro ser, es en el singular movimiento que de un cabo al otro el tiempo se mueve, es decir, el presente siempre tangible que viene de atrás y se dirige hacia adelante. Es tarea de la fenomenología como de la filosofía africana el volver a los orígenes, las raíces pero sólo para sentirnos en la voz de toda la historia del sufrimiento y nunca más permitir el sometimiento del otro.

*-No soy esclavo de la Esclavitú
que deshumanizó a mis padres
¿Superioridá? ¿Inferioridá?
¿Por qué no simplemente intentar tocar al otro, sentir al otro, revelarme al otro?*
Frantz Fanon, Piel negra, Máscaras blancas, 1952.

En este país como en casi toda América latina hay patrones implícitos y sutiles de discriminación étnica. Colombia es un territorio que se ha ido conformando en la línea delgada del mestizaje de diversos continentes, los puertos caribeños presenciaron el fuerte colonialismo hispano y puerta de entrada para los esclavos africanos. Durante mucho tiempo se mantuvo la visión jerarquizada de la “superioridad blanca” y el negro dentro de este collage ocupó siempre un rango inferior. No fue sino hasta la constitución de 1991, que se estableció un principio de reconocimiento y protección de la diversidad étnica y cultural de la nación colombiana. La administración de Samper (1994-1998) contempló una estrategia de modernización y reconversión industrial, que postulaba al pacífico dentro de los objetivos de lograr una mayor competitividad, con miras al mercado internacional. Aun así, el pacífico hoy en día sigue siendo un territorio desconocido para la mayoría de colombianos.

Diversificar el pensamiento, permitir la creatividad y el movimiento constituyen amplias formas de acceder al tiempo. Esa relación diferente que podemos asumir frente a la historia, como lo anota Félix Martínez (2016), implica un reconocimiento de una práctica de abertura y diálogo con el otro.

La danza afirmaba la identidad y la cohesión política de las sociedades africanas precoloniales, danzas que a su vez se fueron modificando, ya fuera por el proceso de aculturación impuesto y el sincretismo de razas en las costas colombianas o por el desarrollo de las danzas teatrales promovidas por la iglesia y el Estado con el fin de cristianizar a los esclavos. La modificación de las prácticas culturales y dancísticas de los pueblos tradicionales, es una realidad

inherente al tiempo, no se debe asumir lo afro o indígena como una esencia acabada y definida (Birenbaum, 2006). A Jairo Antonio le corresponde ser un hombre y nada más que un hombre. ¿Lo que nosotros hacemos mitiga el racismo? Pregunta Catalina Mosquera a Jairo:

*-En lo que yo hago te reconocen y te respetan,
pueden no compartirlo, pero te respetan.
Pero se puede llegar a más, al día en que nos reconozcamos
y nos veamos como lo que somos: humanos.
Jairo Cuero, Bogotá, marzo, 2017.*

Uno quiere ser aceptado ese es el afán. Pues claro tras siglos y siglos de incompreensión como bien lo dijo Fanon, se espera un trato humano, una actitud como de quien ha atravesado la noche de su consciencia y le pide a su cuerpo un último ruego:

*¡Oh, cuerpo mío, haz siempre de mí un ombre que interroga!
Frantz Fanon, Piel negra Máscaras blancas, 1952.*

Para Jairo la danza no es una forma de verse bonito. La danza es una excusa, una motivación, la danza es una experiencia en donde el sujeto se siente forzado a expresar una realidad sensible aun no actualizada en la realidad concreta. Jairo quiere seguir danzando al ser su práctica una posibilidad de construir un discurso que hable del respeto por el cuerpo y la vida. La danza constituye una experiencia que reta la crisis de la sociedad colombiana para hacerla pertenecer a los sentidos.

*- “¡Ay! somos los negritos de Chango Ararat
que todos los años salimos a bailar,
hermanito hermano culi picon,
pélame los dientes que yo toco el tambor...
ay somos los negritos de Chango Ararat,*

*ay no me digas negro pues blanco nací,
tus malas acciones me tienen así”*

bunde ritual de Tumaco

6. REFLEXIONES FINALES

El desarrollo de una investigación sobre cualquier danza, como comenta Ana Sabrina Mora, constituye un aporte para la comprensión de la totalidad sociocultural de la que forma parte (Mora, 2010). Es así como vimos, la importancia de hablar sobre la invención de nuevas posibilidades de vida en el universo de la danza afrocontemporánea; además el trabajo de campo involucró la intención de producir conocimiento desde la visión de los sujetos y sus experiencias.

La metodología nos adentró en un diálogo directo con los bailarines para poder entender la complejidad vivida de la experiencia, por ello que la observación participante, las entrevistas grupales y a profundidad, y el énfasis en los relatos fueron de gran importancia en la descripción de este acercamiento al conocimiento corporal.

En los ensayos de danza afrocontemporánea y afromandingue en Bogotá, brotaban interrogantes pertinentes respecto del lugar y la práctica afrodanzaria. Dentro de los asistentes a las clases la mayoría de las personas éramos mestizas, un porcentaje menor eran afrocolombianos y al menos una o dos personas eran extranjeras. ¿Por qué un mestizo del interior del país se interesa en las expresiones danzarias africanas?

Estas son las respuestas de algunos de los bailarines:

- Leidy de treinta y un años (mestiza), dijo que a mi edad la danza para ella era como de mentiras, que ahora lo tomaba mucho más en serio. Dijo además que no era casual el llamado de los tambores en esta época y que si yo estaba experimentando tal cosa tenía que acudir. Que a medida que uno avanzaba encontraba su *propio ritmo*; en la danza hay que dejar de mirar a los otros y

escucharse a uno mismo para poder pararse frente a los demás, porque lo afro se exterioriza.

- Allondra de veinte cinco años (mestiza), dijo que ella en la danza nacía, moría, vivía, lloraba, se enamoraba y se comunicaba con tantos otros lenguajes (cuerpos).
- Hannover un ingeniero de cuarenta años (negro), dijo que él había empezado en el folclor y que la danza se trataba más de una cosa pasional, en donde encontraba un lugar en el mundo que sentía natural.

En mi caso la danza apareció como un espacio donde pude comunicarme con esa parte silenciada de mi cuerpo, permitirle una voz y revelarme otras posibilidades, pues ¿cuál es la actividad filosófica hoy, sino el trabajo crítico del pensamiento sobre uno mismo?

Cuestionar es un medio de proceder porque nos coloca en dirección a una respuesta. El proceso mismo de la investigación tomó su propio curso y en la medida de ello examiné la trama de este trabajo investigativo y observé que la formulación de las preguntas se quedaba corta con respecto a lo que yo aprendía. La secuela de este cambio es definitiva en cualquier intención de significado. Ahora la pregunta se dirigía hacia el ¿para qué? Este avance permitió tener una visión más amplia de los posibles sentidos comunicativos de las experiencias corporales.

Sobre el cómo del cuerpo en la danza que llevó a Margarita Baz (Baz, 2009) a establecer una dialéctica de la mirada: mirar, mirarse y ser mirado; el para qué nos invita a tomar conciencia de nuestro cuerpo perceptivo y de las circunstancias en rededor.

El para qué de mis objetivos encuentra que las expresiones culturales de resistencia pueden siempre ir más allá, el movimiento de vaivén de la experiencia temporal trabaja no sólo la resistencia, sino además la expansión, es como

habitar el vacío y fundar un mundo comunicativo en cada paso vivido de la experiencia.

De esta manera analicé las prácticas mediante las cuales los individuos se vieron llevados a prestarse atención a ellos mismos, a descubrirse y a reconocerse. Por ejemplo, en las clases de danza afrocontemporánea los lunes son para las danzas de laboreo y los jueves son para las danzas de sanación o más espirituales. Cada una de las coreografías de las danzas, tiene un significado ya sedimentado en la cultura africana a la que pertenece que se retoma en clase, es decir, en otro tiempo, lugar y circunstancia. Cada una de las personas al realizar los movimientos de la coreografía tiene una experiencia con su cuerpo que lo conecta con el aquí y ahora circunstancial pero que además le recuerda el pasado milenario. Es gracias a la fuerza expresiva de su propio cuerpo que el sujeto retoma el lenguaje estructurado para atribuirle un valor más allá de los significados (Botelho, 2008).

Involucramos nuestro cuerpo en la danza y eso nos dirige hacia la totalidad, nos convoca a reunirnos como grupo, a problematizar la realidad política y social de un país mestizo y colonial como Colombia. Situarnos como personas y reconocer la experiencia de mi amigo para ser tú, yo y nosotros.

En la danza afrocontemporánea se nos recuerda constantemente que no debemos bailar como nadie excepto nosotros mismos, que si existe una coreografía es para encontrar allí nuestro propio movimiento. “Dentro de la reflexión fenomenológica, el sentido pasa a manifestarse en la expresión” (Botelho, 2008, pág. 74) y en la danza reconocemos unas formas simbólicas que son las sensaciones físicas y espirituales de nuestro cuerpo, esta es la idea de aprender nuestro propio lenguaje.

En esta parte de la lectura, probablemente el lector esté esperando las conclusiones enumeradas y bien descritas, pero si algo nos ha enseñado el

proceso de investigación es que siempre habrá algo que profundizar, mejorar o cambiar. En cuanto a la comunicación, lo que podemos decir es que desde el principio de la formulación del proyecto, se buscó explorar un campo no precisamente nuevo pero sí impopular para los estudiantes de las facultades de comunicación. Poner en entre dicho lo que entendemos por comunicación y buscar metodologías y espacios que nos sirvan para ampliar su estudio. Lo que se buscó con este ejercicio escritural fue dar una apertura al marco de relaciones posibles, y para ello escogimos la danza como una actividad filosófica que compromete al cuerpo. La fenomenología nos sirvió como método para la investigación en la construcción del cuerpo propio, en la enarbolación de preguntas sobre nosotros mismos y en la descripción de aquellos fenómenos. Sea tal vez la razón de tener la *maña* de contar la historia de mi propio cuerpo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguessy, H. (1982). Percepciones y opiniones tradicionales africanas. En O. Balogun, H. Aguessy, & P. Diagne, *Introducción a la cultura africana, aspectos generales*. Barcelona: Serbal.
- Balogun, O. (1982). Forma y expresión en las artes africanas. En O. Balogun, H. Aguessy, & P. Diagne, *Introducción a la cultura africana, aspectos generales*. Barcelona: Serbal.
- Baz, M. (2009). Cuerpo y otredad en la danza. (UAM, Ed.) *Tramas*, 32, 13 - 30.
- Botelho, F. (Enero - julio de 2008). La fenomenología de Maurice Merleau-Ponty y la investigación en comunicación. *Signo y Pensamiento*, XXVII(52), 68 - 83.
- Burgos, B. (Abril de 2012). Filosofía africana. *Ciclo dedicado a Bernard-Marie Koltès*. Madrid.
- Burgos, B. (2013). Religiones tradicionales africanas. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Citro, S. (2012). *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas* (Vol. 25). Buenos Aires: Biblos.
- Diagne, P. (1982). Renacimiento africano y cuestiones culturales. En O. Balogun, H. Aguessy, & P. Diagne, *Introducción a la cultura africana. Aspectos generales*. Barcelona: Serbal.

- Espinal Pérez, C. E. (2011). El cuerpo: un modo de existencia ambiguo. Aproximación a la filosofía del cuerpo en la fenomenología de Merleau-Ponty. *Co-herencia*, 8(15).
- Fanon, F. (1952). *Piel negra, máscaras blancas*. París: Akal.
- Foucault, M. (2015). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Frith, S. (2003). Música e identidad. En S. Hall, & P. Du Gay, *Cuestiones de identidad cultural* (págs. 181 - 213). Buenos Aires: Amorrortu.
- Gbadegesin, S. (2005). *Filosofía yoruba: individualidad, comunidad y el orden moral*.
- Hallen, B. (2002). *A short history of african philosophy*. Indiana: Indiana University Press.
- Helfritz, H. (1960). Música y danzas con máscaras en el África Occidental. *Revista musical chilena*, 14(74), 90 - 93.
- Jung, C. G. (2009). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- Kogan, L. (2007). La insoportable proximidad de lo material: cuerpos e identidades en las ciencias sociales. *Debates en sociología*(32).
- Lufunda, K. (2004). ¿Existe una filosofía africana? *Nova Africa*(15), 57 - 76.
- Martínez, F. (2016). Abrir la historia para pensar la interculturalidad. *Ponencia para el IV Congreso internacional de estudios caribeños. El Caribe en Centroamérica y Centroamérica en el Caribe. Sociedad, economía y política*. Congreso llevado a cabo en la Universidad del Tolima, Colombia.

- Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la percepción*. España: Planeta mexicana S.A de C.V.
- Montiel, C. (2010). Danza afro de Guinea. *Introducción al seminario intensivo de danza afro de Guinea*, (págs. 1-16). Córdoba, Argentina .
- Mora, A. S. (2010). *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal. (Tesis doctoral)*. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata.
- Nketia, J. (1982). Interacción mediante la música en las sociedades africanas. *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, XXXIV(4), 707 - 724.
- Pathé, D. (1982). Renacimiento africano y cuestiones culturales. En *Introducción a la cultura africana. Aspectos generales*. Barcelona: Serbal.
- Sennet, R. (26 de Julio de 2006). La cultura del nuevo capitalismo.
- Tempels, P. (2005). Ontología bantú. En E. Chukwudi Eze, *Pensamiento africano. Cultura y sociedad*. Barcelona: Bellatera.
- Trujillo, D. A. (2014). Cuerpo y alma. Filosofía de la danza. En A. C. Ávila Pérez, & J. A. Sánchez, *Pensar con la danza* (págs. 217 - 233). Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Vélez, E. L. (2002). La música popular: bailes y estigmas sociales, la champeta la verdad del cuerpo.
- Vi Makomé, I. (16 de diciembre de 2008). *El tiempo africano*. Obtenido de Cuadernos de África:

<http://cuadernosdeafrica.blogspot.com.co/2008/12/el-tiempo-africano.html>

Wurzba, L. (2008). Quien danza, ¿qué alcanza? *Escritura e imagen*, 4, 147 - 168.

Zapata Olivella, M. (1967). Aportes materiales y psicoafectivos del negro en el folclor colombiano. *Boletín cultural y bibliográfico*, X(6), 1385 - 1389.

ANEXOS

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Fotografía, Edwin Valdés, profesor de la Escuela de música y danzas tradicionales Batata. Palenque.

Figura 2. Video registro. Enero, Palenque, 2016

Figura 3. Fotografía, Clase de danza con Keila Reina Miranda Pérez “KRMP”. Casa Kombilesami

Figura 4. Fotografía, III Encuentro Latinoamericano de Investigadores/ as sobre Cuerpo y las Corporalidades en las Culturas. Bogotá, octubre, 2015.

Figura 5. Fotografía, Ensayo con el semillero de danza afrocontemporánea *Cununafro*. Bogotá, mayo, 2016.

Figura 6. Fotografía, Semillero *Cununafro*.

Figura 7. Fotografía, Clase de danza afromandingue. Bogotá, mayo, 2016.

Figura 8. Fotografía, Encuentro afrodanzario en Escuela de artes escénicas y audiovisuales “DIOKAJU Generación Arte Afro”. Bogotá, marzo, 2016.

Figura 9. Fotografía, Catalina Mosquera y Julián Díaz, directores de “DIOKAJU”.

Figura 10. Fotografía, “DIOKAJU”, marzo, 2017.

Figura 11. Fotografía, “DIOKAJU”: Jairo Cuero, Daniella Osorio y Catalina Mosquera.

Figura 12. Fotografía, Jairo Cuero, 2016.

Figura 13. Afiche publicitario del Evento ¿Quiénes somos los afrotolimenses? Ibagué, 2106.

Figura 14. Programación ¿Quiénes somos los afrotolimenses? Ibagué, 2016.

Figura 15. Transcripción entrevista a Jairo Cuero. Bogotá, enero, 2017.

Figura 16. Audio entrevista a Jairo Cuero. Bogotá, enero, 2017

Figura 17. Storyboard videomovimiento “Transitando Ibaguentura”.

Figura 18. Video Taller ¿Quiénes somos los afrotolimenses? 2016.

Figura 19. Video movimiento “Transitando Ibaguentura”, Ibagué, 2016.

Figura 20. Video Jairo Cuero explica la tercera ley de Newton, Bogotá, 2017.

Figura 21. Video bunde ritual “Somos los negritos de Changó Ararat”, Bogotá, marzo, 2017.

Figura 22. Video clase, mujeres en clase de danza afromandingue, 2016.

Figura 23. Video clase, hombres en clase de danza afromandingue, 2016.

Figura 24. Video ensayo de danza afrocontemporánea, con el semillero *Cununafro*, Bogotá, 2016.

Figura 25. Video clase de danza afrocontemporánea, Bogotá, 2016.

Figura 15. Transcripción entrevista a Jairo Cuero, maestro de danza Afrocontemporánea y Afromandingue

28 de enero de 2017, Danza común

Parte 2

DO⁸: Porqué te viniste a vivir a Bogotá en vez de algún lugar más cerca de Tumaco como por ejemplo Cali?

JC: me vine a Bogotá por facilidades familiares, aquí en Bogotá estaba viviendo uno de mis hermanos mayores, él fue futbolista profesional con Santa Fe y prácticamente fue él que no solamente a mí sino a mis hermanos menores que nos dio la posibilidad de llegar a un espacio y una posibilidad de trabajar o estudiar me entendés; el prácticamente nos facilitó las cosas. Y a partir de allí todo lo que hicimos nosotros bien sea una carrera profesional o danzas, se dio desde allí, desde que él nos apoyó en ese sentido sobre todo económico, mas como Bogotá es una ciudad tan grande y entendimos que Bogotá es una ciudad de muchísimas oportunidades, demasiadas oportunidades, más si tú las comparas a nivel digamos cuantitativo, hay más que en Cali o en Pasto o en otras ciudades.

Sólo he vivido en Tumaco y en Bogotá. Digamos esa estadía de mi familia acá en Bogotá, dependió de mi hermano mayor que era futbolista y a partir de allí, nosotros desarrollamos nuestras cosas, nuestras actividades: estudiar, trabajar y bueno en mi caso lo de la danza.

- Y bueno y continuando con mi proceso que te decía de la danza. La forma como yo bailo ahora depende de ese maestro colombiano (Rafael Palacios) y él estuvo en París y conoció una maestra que se llama Irene de Asembedo, esa maestra se lo llevó a él para África y haya desarrolló muchas cualidades y capacidades

⁸ DO, es para Daniella Osorio; JC, es para Jairo Cuero.

físicas desde la tradición, él estuvo más de cinco años en este proceso y luego él viene aquí a Colombia a Medellín, crea su compañía y el Ministerio lo invita aquí a Bogotá a hacer un trabajo de afro con gente afro (montaje profesional de africano, afrocolombiano, afrocontemporáneo, todo mezclado con bailarines profesionales), pero entonces en el momento en que él hace la audición a él se le ha cerrado que en la audición sólo nos presentemos por ejemplo ponle que 10 personas afros y 100, 200 personas mestizas. Él le preguntaba ¿dónde está la gente afro? Entonces de pronto yo le decía a él, pues Rafael lo que pasa es que de pronto hay gente que no le interesa o no se tiene otros pensamientos de esos. Finalmente él hizo audiciones para escoger 20 personas aquí en Bogotá.

El proceso duró casi cuatro meses en donde el trabajo físico, técnico y táctico era muy muy fuerte, porque él estaba acostumbrado a bailar con los ballets africanos y los ballets africanos tienen un régimen muy brutal tanto en horas como en intención, como en trabajo físico y técnico. El montaje se llamó “34% visibles” a veces el nombre no significa nada pero cuando uno lo investiga es que es el porcentaje de gente afro en Colombia en esa época según el Dane, pero entonces descubrimos que el Dane siempre da datos erróneos, el 34% es visibles que se ven o que están en documentación, pero hay organizaciones internacionales que dicen que en Colombia hay más del 50% de población negra, que es la mayoría, sólo que el gobierno no reconoce eso no investiga a fondo todo.

A partir de allí el trabajo físico de mi cuerpo, como Jairo Cuero empieza a adquirir otras formas dinámicas, cadencias, intenciones. Todas esas cosas que él medio, yo empecé a encontrar sin esperármelo. Encontrar, por ejemplo, como proyectar un abozao más lejos, un currulao como llevarlo a otros aspectos, otras cadencias, como una puya un mapale llevarlo a otro contexto obvio desde la raíz de cada danza.

Todo ese tiempo que duré en esa forma, pasaron casi 5 años. Yo con mi curiosidad de seguir investigando, decido buscar por internet maestros o comunidades de maestros, que pudieran aportarme más a mi curiosidad y a mi proceso como bailarín. Me dio por ir a Buenos Aires y encontré a una maestra de Guinea conaquer que se llama la capital, ella es una grija prácticamente ella se llama Mafila Kouyate. Mafila también me da otros aspectos corporales, que también son en términos castizos brutales, en el sentido de como ella tú la ves bailar y dentro de su movimiento pareciera que te estuviera contando una historia de su aldea, de un acto de quehacer diario, en la casa, en la pesca, en la agricultura, en sus labores cotidianas. Luego conocí a Mariama también de Guinea, luego conocí a Jango que también es un excelente bailarín y es un pedagogo de Guinea también. Yuzu Kumbaza que es como el papá de Jango Kamara y da la casualidad que a comienzos del año pasado fuimos a Brasil a un Stage Cam, que es donde llegan maestros africanos a Brasil y te enseñan a cantar, a bailar, a percusión y pues todo es con danzas africanas, que todas tienen un contexto. Hablan de la mujer, de la circuncisión, de la caza, de la lluvia, de los elementos, entonces digamos todo es con contexto y ayer que fue 27 de enero terminé un proceso con una maestra de apellido Martin, ella vive en Estados Unidos pero es de Guinea, esa maestra también estuvo toda esta semana conmigo, enseñando también danzas de Guinea y también siento que cada maestro el aporte que ha hecho conmigo es como dar una semillita en donde yo logro proyectar lo que ya he aprendido antes, proyectarlo a otras direcciones, a otras cadencias, a otras texturas, a otras formas de sentir, todo eso de tradición africano, que de alguna forma digamos es lo que nutre mi proceso como bailarín.

DO: ¿Cómo era la vida en Tumaco (con tu familia, con tus amigos, con tus hermanos, el lugar)?

JC: Pues digamos el barrio es un lugar muy tranquilo. Por lo general, como la mayoría de la gente es negra, hay una cosa que es importante y que está

implícita en las familias y es que la tradición nunca se pierde, por ejemplo en el sentido de por ejemplo cuando alguien se muere, de atenderlo, que es su forma ritual de despedirlo, que es una forma muy africana, llámese Gualí o Chigualo o hacerles alabados, hacerles cantos, hacerles novenas de despedida y sobre cuando a la persona muerta se la atiende en su casa no en ninguna funerario como hacen en las grandes ciudades. Esa es una forma muy ritual africana de despedirla.

Ese tipo de costumbres no se pierden aun cuando sea un pueblo pequeño. Yo crecí viendo todo eso e incluso ha contribuido en mi formación porque a veces también digamos, la forma de sentir nosotros la expresión artística o las danzas tiene que ver con todo eso, esos rituales nos reflejan cómo somos nosotros.

Las comunidades digamos siempre en su quehacer diario, a nivel de oficios domésticos, cuando están laborando la tierra, recogiendo cosas... ese tipo de cosas siempre siempre hay una cosa y me parece muy bonita y es que la gente o está cantando o está tocando por allí su tamborcito se desinhibe en ese sentido y es una forma de acompañar su labor diaria, con la música; la música nunca nunca está lejos de la labor, obvio con la modernidad esas cosas empiezan a perderse. Pero tú vas a un pueblito del pacífico que sea cual común y corriente, que sea lo más humilde está implícito en ese sentido con esa tradición.

DO: ¿Con quién vivías?

JC: a bueno, hay una cosa de las familias negras, o bueno de los hombres negros y es que a veces sin querer se inculca mucho el machismo y las familias son muy numerosas. Nosotros somos trece hermanos, entonces digamos en ese sentido las familias así numerosas tienen la posibilidad de compartir, de crecer juntos. Y lo digo así, porque como que cada uno en el camino va decidiendo que hacer con su vida, si quiere estudiar, si quiere hacer algo de ingeniería o algún doctorado que se yo. Yo en mi caso por ejemplo, cuando era pequeño dije, no

pues quiero ser doctor o alguna cosa así. Cuando empecé a crecer yo veía que la música siempre estaba implícita en mí y esas otras definiciones de carreras empezaron a perder sentido a quedar en un segundo plano.

Yo estudié en un colegio técnico. Cuando yo llegué a Bogotá siendo menor de edad empecé a estudiar una carrera técnica, pero siempre la danza no la podía separar de mí pues porque siempre estaba ahí y da la casualidad que siempre veía señales de danza por todas partes aun cuando yo me resistía a tomar las señales y seguía con mi carrera, pero las señales seguían.

Yo soy electromecánico y ejercí la profesión cinco años. Pero yo dejé eso porque digamos primero que todo no me sentía pleno, obvio no hay plenitud absoluta pero que puedas vivir tranquilo y no me sentía contento con eso, sentía que estaba perdiendo el tiempo, que no era lo que yo quería.

DO: Pero no entendí la parte del machismo...

JC: lo que pasa con el machismo, me refiero a que a veces los hombres dicen por ejemplo que bailar es para personas que no son hombres, o son mujeres o son gays me entendés. Digamos también ese concepto hace que si por ejemplo en una familia hay muchos niños por el machismo esas tradiciones se pierden, porque esas tradiciones solamente las hacen los maricas o las mujeres me entendés. Eso por ejemplo, hace que empiece como a cambiar un poquito la mentalidad de la tradición y se comience a perder en las generaciones, por esos conceptos erróneos.

Cuando yo empecé a bailar, mi familia creía que yo estaba loco, porque todo lo que escuchaba me generaba una intención con el cuerpo para moverlo ¿cómo te explico? No tengo idea, pero me generaba la intención de algo. Entonces a veces mis padres en la casa escuchaban música y se ponían bravísimos porque yo parecía loco, todos los días bailando, que qué me pasaba...Pues no se la

explicación que yo les daba es que me gustaba mucho y yo lo que hacía para enojarlos era escucharlo cuando ellos no estuvieran o me iba con mis amigos pa otro lado.

DO: En general que pensaban en tu familia de que tu bailarás.

JC: Yo sé que nunca me lo dijeron, pero ellos de pronto en su inconsciente estaba convencidos de que yo era gay y les preocupaba, pero pues yo les demostré que yo no soy ningún gay. Y ser gay es una condición normal, natural y eso es respetable. Finalmente, ellos se dieron cuenta que yo no era así y que de alguna forma la danza era como una pasión para mí.

Cuando yo decidí que iba a dedicarme a eso tuve que irme de la casa porque ellos me decían que ellos no iban a apoyar eso, que me direccionara por mi carrera que tenía y yo pues por no desobedecer, me direccioné a la carrera, dejé de lado la danza, pero en mi carrera sentía mucha decepción porque me sentía frustrado, muy frustrado en el sentido de que, es decir, no hacia lo que yo quería, físicamente me enfermaba mucho. Casi no tenía vida social, porque era clavado en turnos, tres turnos: mañana, tarde y madrugando (noche). Estuve así cinco años, hasta que dije sabe qué no más, es mi vida y yo decido yo lo que hago con mi vida así que me voy de la casa.

A partir de ahí digamos, yo mismo empiezo a construir ese camino, a generarlo, a hacer lo que yo quiero, lo que me gusta, lo que me hace feliz. Y en esa construcción encontrar maestros que me fueron ayudando, colaborando, guiando en mi formación y que son los que me llevaron a ser lo que soy ahora.

DO: ¿Cómo percibes o sientes tu cuerpo?

JC: mi cuerpo eh...siempre lo había percibido, pero cuando yo llegué aquí a Bogotá, la capital entendí que traía una historia encima de mí y que sentía una

necesidad que la gente leyera esa historia en mí, en mi forma de moverme me entiendes. A partir de estar aquí en Bogotá, el hecho de, no diré de someterme ni tampoco sufrir. El hecho de estar aquí en Bogotá, empecé a sentirme afectado por muchas circunstancias que me pasaban a mi alrededor. Una ciudad como Bogotá que es fría, en donde la gente tiene su estilo y forma de vida; cuando llega gente de provincia a ciudad que nunca han visto y sobre todo que es de diferente color ya eso genera un choque por ejemplo.

Yo no entendía aquí en Bogotá porque sin yo conocer a la gente, sin hablar ni nada, la gente me agredía: ¡negro no sé que! ¡Negro esto, negro lo otro! Pero si no lo conozco porque me ofende de esa forma, porque no me responde un saludo. Si de donde yo vengo se supone que es de provincia y esta es ciudad y son educados, resulta que no, en la ciudad son atrevidos, groseros. Entonces yo no entendía y para mí fue un choque.

Como es la vida, yo siendo menor de edad me encontré un señor afro y él inclusive me ve y él me lee, me dice: mijo ¿qué le pasa? Y yo le dije, no me siento mal porque quiero irme de aquí de esta ciudad, no entiendo a la gente que le pasa conmigo, osea no sé. Y me dijo, levante la cara, me levanta la cara y sea fuerte y demuestre lo que usted es. La vida me pone al señor y lo veo diez años después en la calle y me dio mucha alegría verlo otra vez a él, pues porque la persona que yo era diez años antes y diez años después, hay mucha diferencia.

La danza digamos me enseñó, un camino digamos que de eso se llama no de rebeldía sino como de una especie como de revolución, en donde a través de la danza yo muestro mi color, como soy yo, que me gusta que no me gusta, de donde soy, mis raíces y las defiende con base en la danza. Y eso lo hago respetar, la gente respeta, lo conoce, lo valora y lo reconoce. Esas son cosas que he logrado a través de bailar por ejemplo.

DO: Osea que, ¿antes de llegar a Bogotá no te habías dado cuenta de ese legado que traías?

JC: te voy a responder con una simple frase: yo me entere que era negro aquí en Bogotá. Nosotros somos personas, somos seres humanos, blancos lo que sea. Pero aquí te lo recuerdan, tú eres negro, te apuntan, te señalan. Yo soy blanco, soy mestizo. En mi tierra, jamás hacemos eso, usted es un señor, una señora, un niño, una niña y tiene si nombre. No te apuntan, y él es negro y él es más clarito, él es más oscuro me entiendes...creo que con esto te respondo a la pregunta que estás haciendo.

DO: de cierta manera ese periodo hostil que te dio Bogotá, ¿te hizo encontrar quien eras tú?

JC: quien era yo, ¡si exactamente! Quien era yo, porque desafortunadamente a veces hay factores externos que uno permite que lo influyan y a veces uno se cree las cosas de las personas.

Yo primero me hice una revisión interna por decirlo así. Compartía con personas de muchas índoles y uno empieza a darse cuenta de lo que tiene, del valor, de lo que significa de sus raíces, de lo que cada persona tiene por dentro, de donde viene, de reconocerse a sí mismo. Yo en el momento en el que me volví fuerte, fue cuando me reconocí a mí mismo, cuando yo me reconozco puedo mirar hacia afuera y demostrarle a la gente lo que yo soy porque yo no sabía quién era y al no saber quién era, no podía decirle a la gente quien era y me sentía muy débil en ese sentido.

Yo sé que no me preguntás pero en esa época también decidí dejarme el cabello largo como una forma de resistencia, porque también en esa época buscaba trabajos y veía como la sociedad te coloca un modelo social de imagen por ejemplo. Si tú no estás así, no estás asa, no te doy trabajo no estás en el nivel.

Puedes tener las mil y un carreras pero si la imagen no es eso entonces que pena pero no hay trabajo.

Inclusive la gente sin tener ni un pelo de estudio, pero llegaban con la imagen que ellos querían, entonces perfecto. No median la capacidad, sino que median era la imagen. Entonces a partir de allí, yo genero esto, este cabello lo genero. Para mí no es una moda, para es una forma de ir en contra de los modelos sociales.

DO: ¿Es el alma diferente del cuerpo?

JC: yo más bien diría que la una es complemento de la otra o que se necesitan. Es como que la una la contiene a la otra. Si hablo del cuerpo físico, es como un envase que contiene un cuerpo interno o no sé, llamémoslo un cuerpo mental o espiritual no sé. El cuerpo necesita de esa alma, puede ser para equilibrarse, contrarrestarse. El alma inclusive puede inspirar al cuerpo para desarrollar cosas físicas. El cuerpo necesita del alma para sentir, para moverse, para inspirarse a hacer algo. Un cuerpo sin alma sólo sería algo hueco como sin inspiración para hacer algo, sin motivo para hacer algo. Entonces digamos yo siento que el alma es el motivo del cuerpo. Es como algo que se necesita, que se complementa.

DO: ¿Qué sientes cuando danzas, bailas?

JC: Cuando yo bailo...si yo te hablo por ejemplo físico, que de pronto puede ser un poquito tonto pero la sangre empieza como a circular más rápido y a recorrer todo el cuerpo y como a oxigenarlo. Pero por ejemplo cuando yo te hablo como de raíces, como de lo que significa te empiezo así: cuando escucho el tambor por ejemplo, el tambor empieza a elevarme y a llevarme a sitios que inclusive nunca los he conocido, empiezo a sentir como si alguien me estuviera empujando, alguien me estuviera mostrando algo y hablo de ancestros, hablo de personas atrás que ya están fallecidas que como que de alguna forma te dicen,

estos somos nosotros y a través de la danza y de la música te estamos mostrando todo lo que pasó atrás. Que te diga concretamente que es, es un poquito complicado de explicar, pero es un sentir más como abstracto que puede ser de cualidad o de calidad, son cosas abstractas. Y por ejemplo allí es donde te digo que el alma es la que percibe eso, el cuerpo físico no podría percibir eso, yo creo que el alma es la que registra todo eso de forma inconsciente, toda la tradición, una historia, un quehacer diario.

DO: ¿Qué es eso de la danza afrocontemporánea?

JC: Bueno, yo voy a tomar de pronto el concepto que me enseñó mi maestro Rafael Palacios y también el que me han enseñado otros maestros que he tenido enfrente. Ellos lo que comentan es que la danza afrocontemporánea puede ser la misma danza tradicional pero se habla desde la contemporaneidad. Es como, no es lo mismo hacer un currulao por ejemplo hace 20 años atrás que hacerlo en este momento, porque en este momento lo afecta lo que pasa en las circunstancias en las que estás en este momento. No es lo mismo bailar un currulao en ciudad que en provincia, no es lo mismo, porque los aspectos físicos de climatología lo afectan, afecta tu estado de ánimo para hacerlo para ejecutarlo. Una ciudad fría como Bogotá afecta mucho en ese sentido.

Entonces digamos, ya hablando más afuera del país por ejemplo cuando uno habla de afrocontemporáneo, afro y contemporáneo ya en cosas teóricas alguien decía que era un movimiento que se creó con la migración de africanos a Europa, en donde la migración misma genera la necesidad de que los maestros contemporáneos quisieran saber que era lo que los africanos traían y ver la posibilidad de poder dialogar entre esos dos lenguajes. Bien sea el afro y el contemporáneo como una forma de encontrarse. Y una respuesta que dio uno de los maestros fue que lo afrocontemporáneo era un libro abierto en el que cualquier persona por la experiencia y con un proceso puede llegar y escribir ese libro. Lo afrocontemporáneo está abierto a muchas posibilidades de técnica y

movimiento, a muchas cualidades a muchas cosas, está abierto a todas las posibilidades. El afrocontemporáneo no se limita.

Ya si por ejemplo, yo te hablo de afrotradicional, ya hay unas bases establecidas, unas danzas con unos pasos específicos. El afrocontemporáneo permite romper con eso, permite que por ejemplo muchas técnicas dialoguen en un espacio y usar como base por ejemplo un tambor. El tambor es el que da la base y esa base me permite llegar en contemporáneo, en ballet, en danza urbana, en salsa, en todas las técnicas, entonces digamos en ese sentido lo que te digo un libro abierto en donde se permite dialogar, escribir.

DO: Osea que ¿la danza afrocontemporánea nace en Europa?

JC: Como concepto si como tal pero, es decir, no es que nazca en Europa, yo más bien diría que el afrocontemporáneo ya estaba establecido en muchos lados del mundo, más bien es una forma académica, se crea como academia me entiendes. Es como para poderlo establecer e ir uno a un lugar e investigarlo que inclusive casi no hay información de eso.

DO: Dijiste entonces que lo contemporáneo es lo que le permite a lo afro hablar con otras técnicas. Esas técnicas son las tradicionales de la danza africana o ¿qué es la técnica?

JC: No, espérate. Cuando hablo de técnica hablo de otras técnicas, otras formas de expresiones, hablo por ejemplo de jazz, de ballet, hablo de hip-hop y esas técnicas se pueden aplicar al afro, es decir, el afro puede trabajar con ellas, en general lo que se llama afrocontemporáneo.

Si yo digo africano tradicional, ya es diferente, porque digamos entonces las técnicas no podrían dialogar con la tradición porque ya están establecidas, los pasos básicos de esta danza son así y asá. Cuando yo digo, africano o

afromandingue, pero si yo digo afrocontemporáneo ya es diferente porque el afro dialoga con otras técnicas, dialogar es permitir, mezclar.

DO: Vamos a ver si entendí. Las técnicas en lo afrocontemporáneo se refieren a todas esas manifestaciones artísticas afro que llegan a converger a un lugar.

JC: Si, pero estas diciendo una redundancia, porque el ballet no es afro. Más bien, no es que las técnicas sean africanas, yo lo que estoy diciendo es que está el afro aparte, yo se digamos la salsa tiene origen africano lo mismo el hip hop, pero como ya son técnicas que se han generado más desde lo contemporáneo, algunas no todas, esas técnicas pueden dialogar con el afro para que sea afrocontemporáneo; en ese sentido yo te digo, el afro con las técnicas dialoga para generar lo afrocontemporáneo para generar un movimiento.

DO: Entonces, ¿qué es lo afro?

JC: cuando yo digo lo afro, es muy ambigua la palabra, muy general. Tenemos que especificar afro en cuanto a la danza, porque afro abarca mucho. Entonces, cuando digo afro en cuanto a la danza es más que todo la tradición que ya está establecida con sus países específicos, sus rituales y ceremonias específicas.

DO: específicamente de África...

JC: No, bueno sí, África como raíz

DO: Y ya lo afroamericano es otra vuelta

JC: Igual puede ser. Es más, tú me preguntas que si el afrocontemporáneo, había nacido en Europa, puede ser que haya nacido, pero como movimiento porque eso ya estaba establecido como te lo digo con la migración hacia estados unidos. Digamos la misma diáspora genera afrocontemporáneo, esa migración, sólo que

digamos como movimiento se crea en Europa que fue como el momento de decir, escribamos estas técnicas, dialogamos.

DO: Osea que ya existe una técnica que se podría llamar afrocontemporánea ¿Qué se mezcló eso e hizo la síntesis de todas?

JC: claro, es decir, existe una técnica, pareciera que es como si tuviera un nombre, pero digamos como tal ya existía; como te digo la diáspora la migración ahí ya la genera, porque es inevitable que donde llegue la diáspora ahí no se fusione con otras cosas, con otras técnicas.

DO: tú dijiste que también das clase afromandingue, ¿cuál sería la diferencia entre una clase afromandingue con una clase afrocontemporánea?

JC: la clase afrocontemporánea, yo lo que hago es mezclar con afrocolombiano, afrocubano, afrofrancohaitianos que son tradiciones africanas acá en América, por ejemplo. Porque ya lo que estoy haciendo en dialogando con raíces africanas netamente de África.

DO: Y el afromandingue es netamente de África. ¿Qué significa danzar?

JC: lo que pasa es que danzar ya se oye como una acción física de movimiento, en donde me dejo llevar por unos tambores, por un tempo, en donde lo que hago es reflejar una situación, un quehacer diario, una adoración, una alabanza, un sentir, un vivir diario, un quehacer diario, para mí eso es danzar.

Danzar es acción y este concepto como tal me lo robe de por ahí, porque para mí es importante y danzar está en todo lo que hacemos, porque todo lo que hacemos tiene ritmo, sólo que no somos conscientes de esas cosas.

DO: ¿Qué significa ser negro en Bogotá?

JC: Ser negro en Bogotá significa ser diferente, aun cuando no lo somos pero para la gente aquí en Bogotá si lo somos. Bien sea por un color, tu forma de peinarte, de reírte, de comportarte frente a modelos sociales, estar en contra de modelos sociales, no pensar o no ser como la sociedad de esta ciudad exige, entonces para mí eso es ser negro.

DO: Como profesor de danza, ¿cómo y qué comunicas en una clase de danza a tus alumnos?

JC: pregunta compleja. Por ejemplo, La forma de comunicación siempre les pido que tengan sus sentidos abiertos y entonces por imitación en el momento en que yo imito esa acción les trato de decir el contexto de esa acción. Porque también digamos ellos también traen una motivación, que es saber y el querer investigar el porqué de toda esa información y más como una forma de motivación para ellos, es que ellos han visto mi proceso, han visto yo como he evolucionado lo que hago y lo que les transmito y para ellos ha sido como también interesante poder entender y llegar a sentir todo esto que yo he sentido.

Entonces yo les enseño por imitación y también decirles que no se puede estar desconectado de los tambores o de los músicos con respecto a la persona que ejecuta los movimientos. Esa tiene que ser también una comunicación súper clave para que también ellos puedan inspirarse con base en lo que escuchan y sienten para poder también ir a otros estados de lo que la danza los pueda llevar.

Yo a los chicos, a los alumnos, siempre hay una cosa digamos como de urbanidad que en parte como seres sociales que somos yo les digo a ellos que antes de ser bailarines o venir a bailar son personas y que la danza es un medio de comunicación social en donde logramos ser sociables, ser amigos, ser familia, estar en un espacio de convivencia, tranquilos sin cosas negativas.

Partiendo de eso, los talleres están establecidos de que es danza afromandingue que es África del oeste, Guinea y países que están alrededor. En donde les hablo que las danzas tienen un contexto, unas características, que tienen un significado y que la idea es que siempre que se ejecute la danza se piense y se dance con ese significado para que el contexto se vea y se sienta más del cuerpo y salga afuera, y que la gente lo ejecute con esa intención que es mejor a veces hacer sólo movimientos porque sí. Cuando yo hago un movimiento pensando en el contexto de la danza lo pienso más lo interiorizo más y es más creíble a la hora de hacerlo y más con la colaboración de los músicos. Entonces cuando hay esa conexión y yo sé el contexto de la danza y estoy sintiendo lo que significa y lo expreso el resultado es mucho mejor tanto para la persona que lo hace como para lo que lo están viendo.

DO: eso responde a la segunda pregunta de qué es lo que comunicas, es decir, les comunicas el significado de la danza que tú ya aprendiste anteriormente y de pronto en ese caso (no sé puede ser que me exceda) también hay una intención en esa comunicación de que ese ejercicio sea también de ritualizar la danza, aunque no lo sea porque es la ciudad de Bogotá.

JC: Lo que te digo, una ciudad como Bogotá hace por ejemplo que el contexto de las danzas se desenfoque un poquito, porque lo que te digo los elementos externos de una ciudad como Bogotá fría hace que ese contexto cambie. En ese sentido cambia un poco la situación de lo que se quiere. Entonces digamos, el ritual se pierde cuando se llega a ciudad, bueno de pronto es como una forma de verlo, no que se pierda también depende de las personas que estén alrededor, pero la ciudad hace que la parte ritual pase a un segundo plano; pues porque digamos el hecho de llegar a ciudad la gente de pronto no está pensando en que al comienzo va a ser un ritual con sus características, el espacio, que es tierra firme que hay que estar descalzos, que la forma de estar vestidos, todas esas cosas influyen en ese sentido. Es muy difícil por ejemplo llegar a esa sensación de ritual por la misma carga de la ciudad que no lo permite.

Cuando yo voy a dar una clase de afromandingue bien sea en este espacio o en otros espacios, yo me contextualizo con el vestuario para que ellos sepan desde sólo la imagen dar un significado. Yo les digo chicos estoy vestido así, vamos a hacer esta danza y esa danza específica que hay que estar vestido así.

DO: Las danzas que enseñas la mayoría son rituales, aunque el contexto en Bogotá no lo permita, ¿Qué será entonces lo que ellos podrían estar haciendo o lo que tu podrías estar manifestando para que ellos igual dance como con esta alegría?

JC: Es como si me dijeras, cuál es la motivación extra que ellos tienen para danzar. Bueno igual es una forma de transformar las cosas. Por ejemplo, yo siento que los rituales, las danzas, como se llama eso... Cuando algo viene de pueblo a ciudad se transforma, es decir, no es que la tradición no llegue sino que se convierte en algo masivo popular del momento que es lo que hay que hacer cambiar, me entiendes. Por ejemplo, en este momento de la modernidad hay muchas vertientes del afro, llámese kizumba, afro no sé qué, eso por ejemplo es re-academizar las cosas; la academia hace eso, quita lo ritual y lo vuelve popular para generar no sé, salud, bienestar, pero nunca el trasfondo de lo ritual, porque digamos y más aún en un país capitalista las formas de ver las cosas es buscar medios o buscar cosas que se popularicen para un medio económico.

Yo digamos, obvio tengo que vivir de algo, pero siempre trato de que lo ritual y la tradición no se queden atrás y volver esto popular y un negocio pues no aguanta porque ya entonces la esencia de lo que estás haciendo se pierde

DO: ¿Cómo desempeñas una danza que es ritual en un contexto que no lo permite?

JC: también son cosas personales, por ejemplo, mi forma de sentir la danza y de ver las cosas, como te digo... yo siempre voy a estar de una forma ritual ahí

haciendo el trabajo porque así lo he aprendido y así lo he sentido, sobre todo sentido. Cuando yo hago una danza y no siento lo ritual pierdo inclusive el sentido de lo que estoy haciendo, como que me desmotiva eso. Eso es lo que trato de enseñarles a los alumnos que cuando estén en práctica de alguna danza, traten de sentir porque están haciendo eso, de donde viene eso, toda esa historia que viene atrás, toda esa diáspora, esa migración y es muy fuerte, es una cosa de dolor, de sufrimiento y eso es lo que hace que no se deje lo ritual y convertirlo en algo popular.

DO: ¿Cómo te sientes cuando tomas el Transmilenio?

JC: Me siento observado, me siento espichado, me han robado ya como dos veces. Siento un estrés impresionante, una tensión, mucha inseguridad. Siento que los que están detrás del manejo de Transmilenio les importa cinco lo que pueda pasarle a la gente, no les interesa, sólo que el servicio se haga y ya pero no miran las condiciones en que va la gente, si van seguras, si van tranquilas, si les gusta no les gusta. En lo personal, a mí no me gusta y estoy a punto de comprarme una bicicleta.

DO: ¿Cómo crees que es percibido Tumaco en la capital bogotana?

JC: desafortunadamente los medios de comunicación son muy irresponsables a la hora de hacer o decir las cosas, pueden ser realidades. El gobierno también actúa muy irresponsable.

Tumaco en este momento, está pasando por una situación muy complicada, el tejido social está destruido. Te voy a contar algo que paso en los ochentas en Tumaco, hay unos tanques elevados que son para cuando llueve recoger el agua. Al alcalde de turno se le ocurrió construir la alcaldía en ese tanque y se robó todo el dinero. Las necesidades primordiales no eran suplidas, la gente estaba aburrida, la alcaldía la quemaron, hubo una huelga impresionante, se

reunió un comité de tumaqueños y se fueron a Ecuador y les dijeron: señores, queremos ser ecuatorianos, esa voz llegó aquí a Bogotá y el gobierno lo que hizo fue mandar tanquetas a la frontera, cerrar la frontera y no permitir paso de tumaqueños para Ecuador o inclusive que vinieran de Ecuador a apoderarse de Tumaco. A partir de allí hubo un poquito de inversión, pero eso fue un paño de agua tibia, a Tumaco lo olvidaron no había vías de acceso, estaban destruidas, la plata se la roban, los sueldos de los maestros se pagan después de cinco meses.

En este momento hay un problema grave de paramilitarismo y las personas irresponsables que tuvieron esa idea de convivir así, es impresionante como ahora a todo el mundo le piden la vacuna o sino les ponen bombas o los matan, es muy fuerte lo que se vive en Tumaco.

DO: Pero ¿qué piensas, que piensa la gente de Bogotá que no conoce Tumaco?

JC: por eso digo, que se informan por los medios y siempre los medios informan que hubo una bomba, que mataron a no sé quién pero cuando pasan cosas buenas como festivales, como actividades artísticas, eso jamás salen a decirlo, la gente sólo se entera de lo malo nunca de lo bueno.

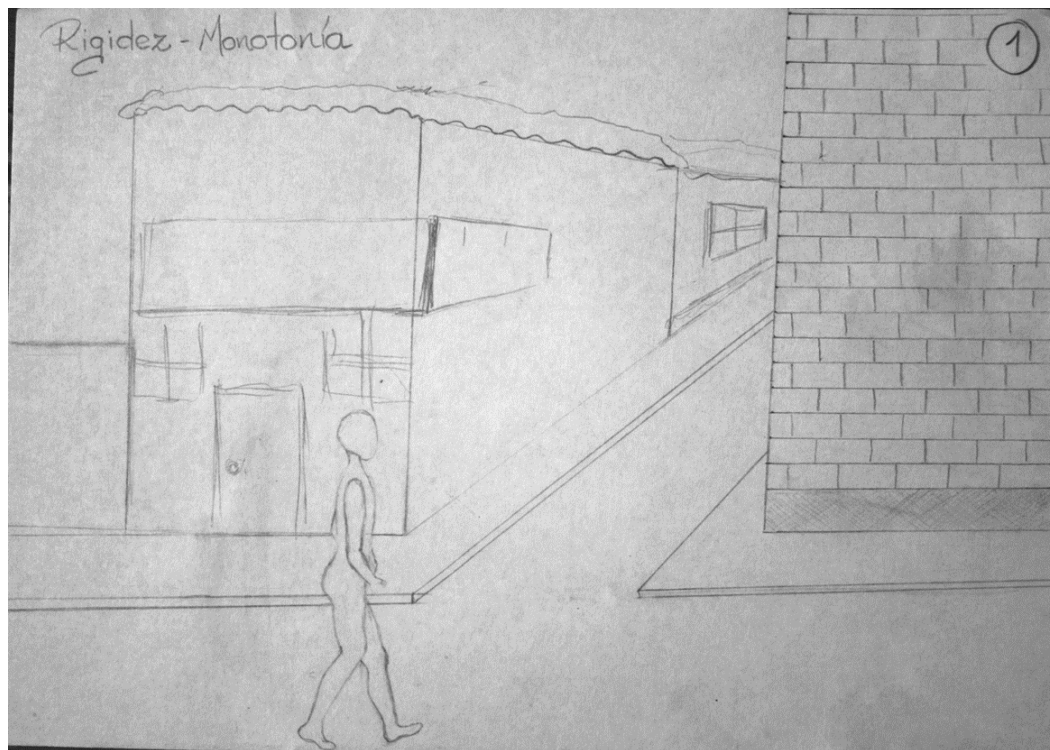
Hay gente que conozco de aquí de Bogotá, yo me he encargado inclusive de hacerle publicidad al municipio de que aun así hay posibilidades de ir, de descansar, de ir a hacer turismo, a conocer porque igual es un puerto muy bonito y todavía mantiene sus tradiciones.

Figura 17. Storyboard video movimiento “Transitando Ibaguena”.

El video constará de ocho escenas principales que buscarán crear un arco emocional acorde con el guion literario enviado previamente.

Se busca recrear ese ciclo entre que una persona sale de su casa y se dirige hacia algún lugar, que puede ser su trabajo, o algún lugar al que debe ir de manera continua y no siente sino desprecio al llegar. Sale de su casa vestido para la ocasión, trata de mantener la compostura, pero es notorio que es una especie de disfraz. Al principio pasa desapercibido...

Escena 1



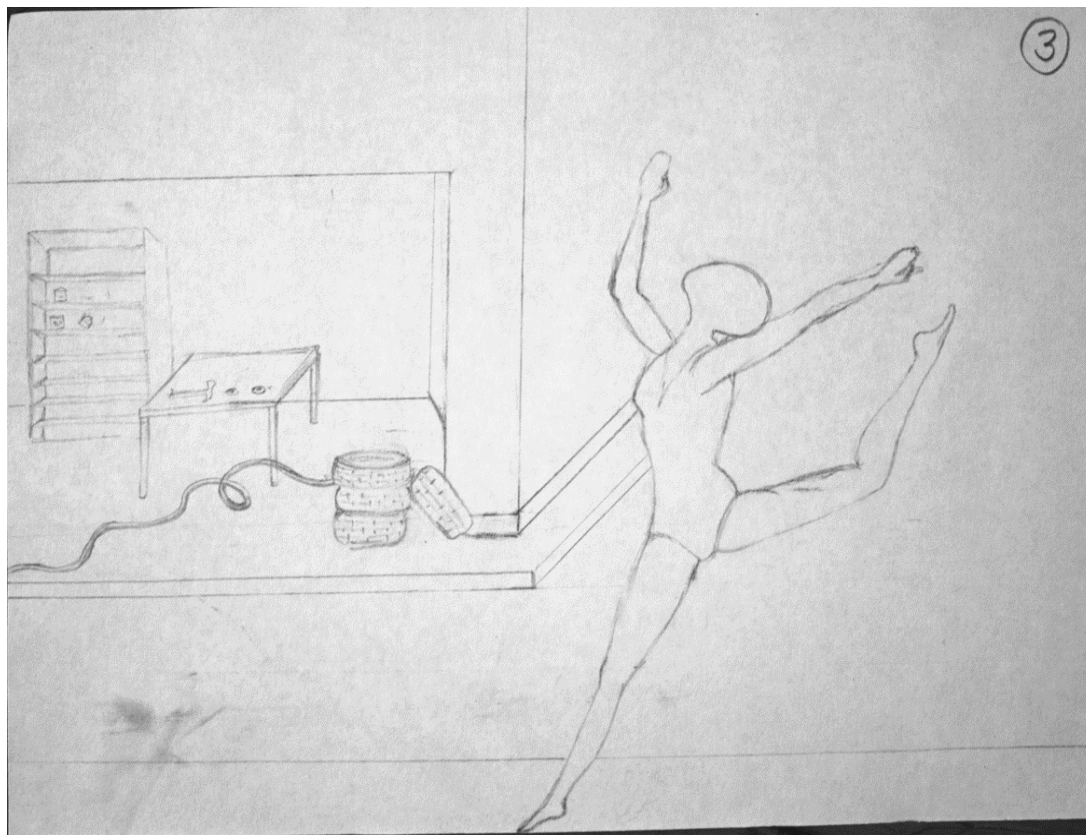
Escena 2

Poco a poco se comienza a notar esa incomodidad... ese movimiento involuntario que emerge, pero es reprimido inmediatamente.



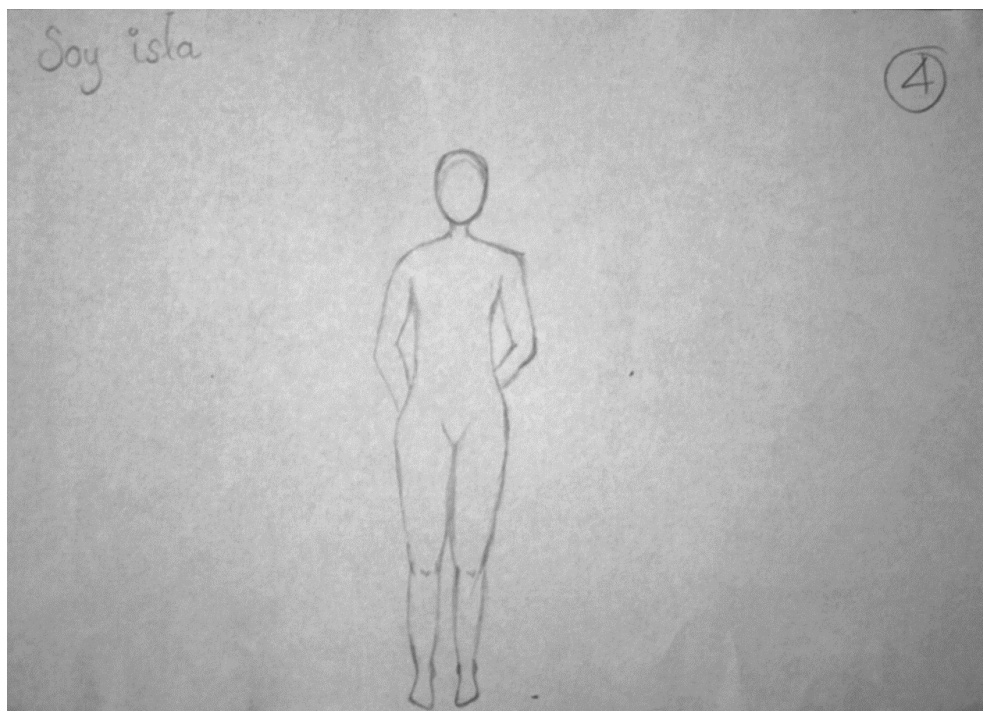
Escena 3

Un sonido, una imagen, despiertan ese ser interior que explota, - ¡un momento!
me ven... ¡vergüenza!



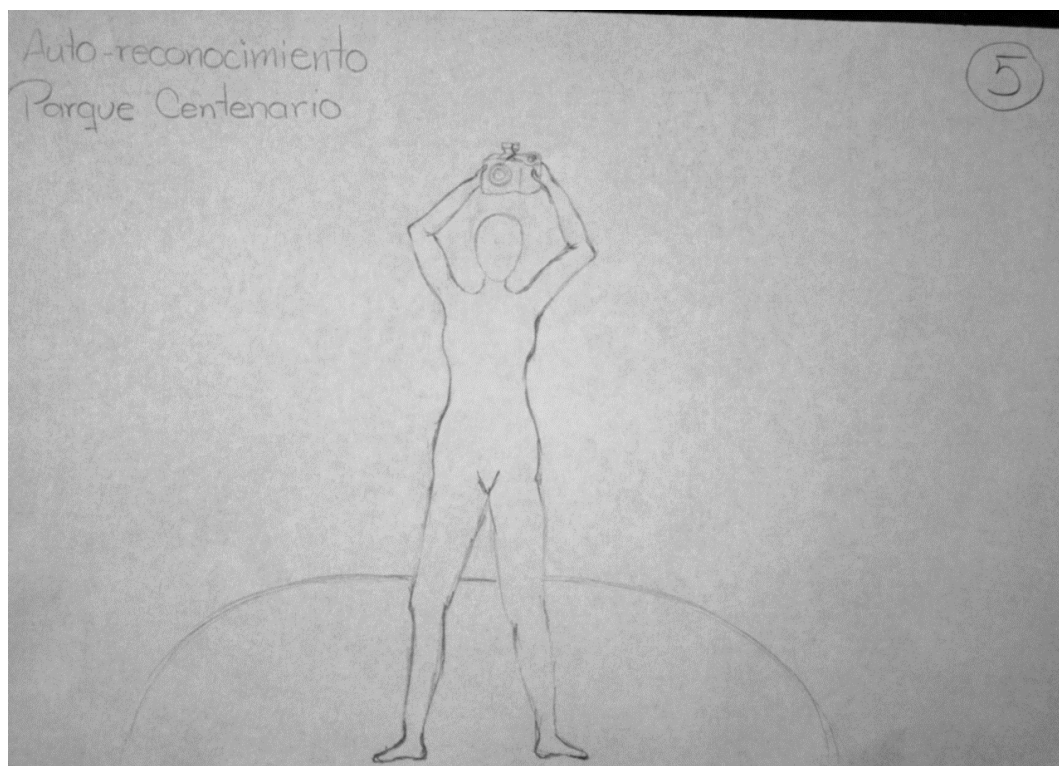
Escena 4

Angustia, no responden a mí. Trato de existir pero soy censurado, soy una isla en este mar de muertos... No lo soporto. Busco otras miradas y nadie responde, busco con afán con desespero y la gente me ve como una persona demente.



Escena 5

Pero, ¿qué tiene de malo?, siempre he sido así, siempre. ¿Acaso no se dan cuenta ellos que están muertos? ¡Yo estoy vivo/a! Merezco existir, amo existir, no debo luchar por eso, me reconcilio conmigo.



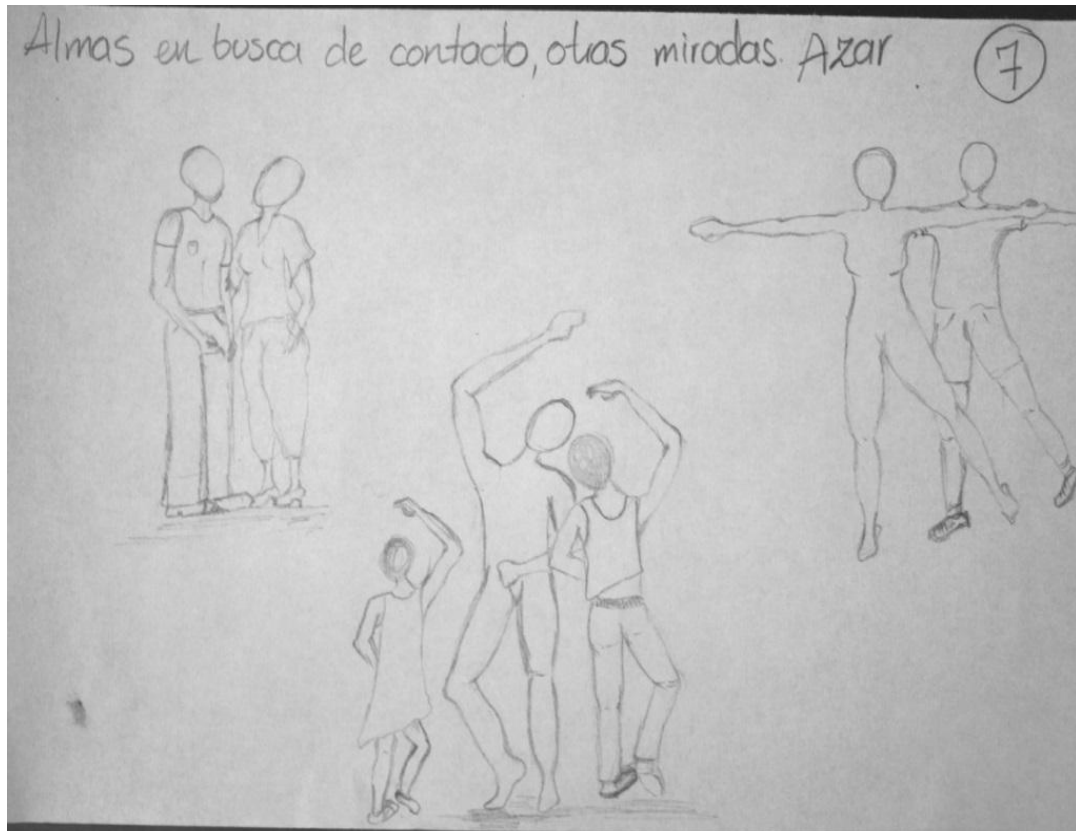
Escena 6

Ya no los desprecio, los amo. Busco en cada uno ese brillo único que los hace humanos, sé que todos ustedes lo tienen al igual que yo, solo que lo tienen reprimido por esta sociedad automática, los seduzco, busco miradas compasivas, la gente comienza a sonreír, después de reconciliarme conmigo me reconcilio con los demás.



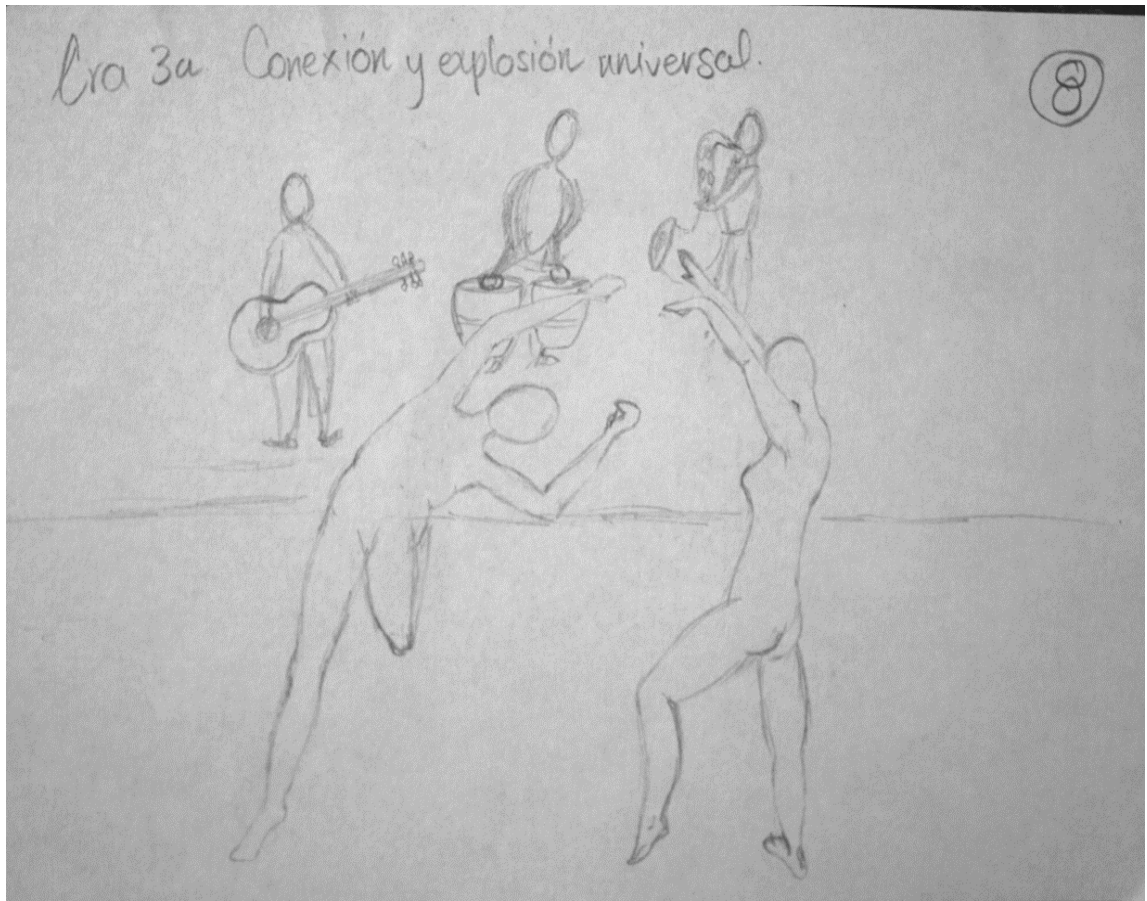
Escena 7

De repente algo sucede, aparecen otras miradas, gente que se coordina con mis movimientos, otros que esperaban que algo así sucediera. Almas en busca de contacto que se encuentran al azar en un lugar determinado.



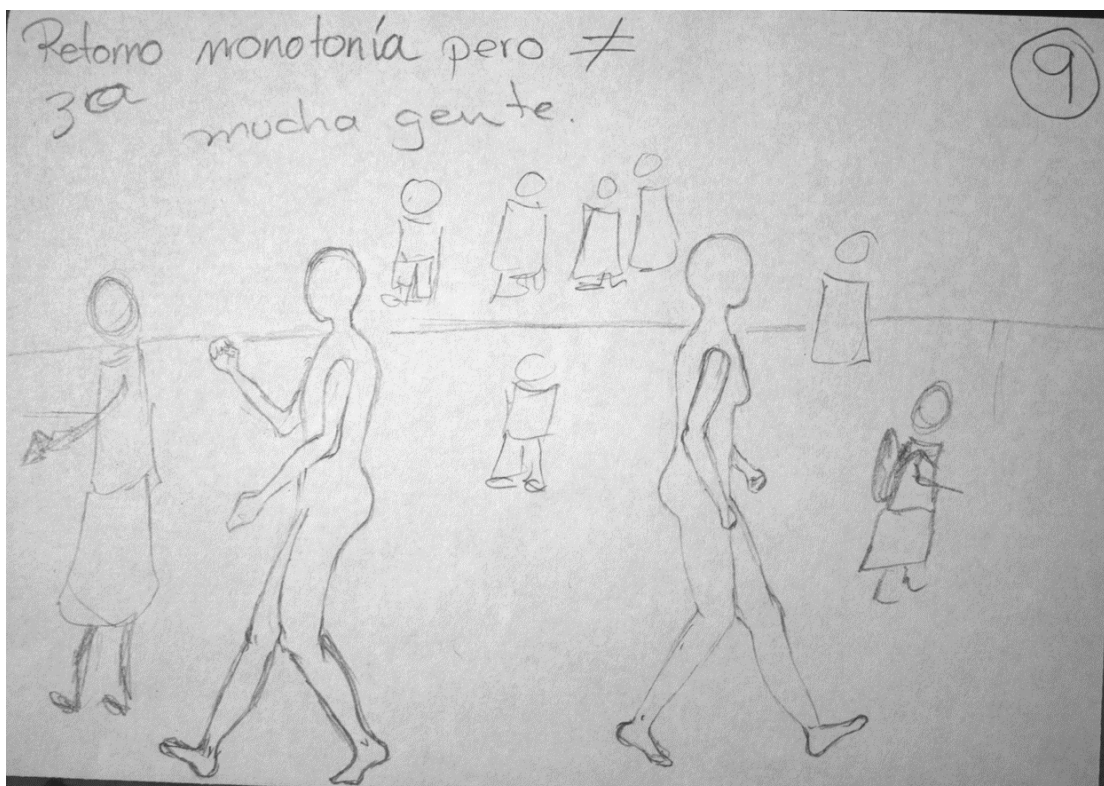
Escena 8


Se encuentran los danzantes, se coordinan al ritmo africano que nos brota a todos como una explosión. Nos conectamos en espíritu a través del cuerpo.



Escena 9

Debo seguir mi camino, vuelvo a mi vida. Pero ya no soy el mismo. Ya no vuelvo a lo mismo.



 Universidad del Tolima	PROCEDIMIENTO DE FORMACIÓN DE USUARIOS AUTORIZACIÓN DE PUBLICACIÓN EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	Página 1 de 3
		Código: GB-P04-F03
		Versión: 03
		Fecha Aprobación: 15 de Febrero de 2017

Los suscritos:

LOVELY DANIELLA OSORIO MORANTES	con C.C N°	1.018.453.303
_____	con C.C N°	_____
_____	con C.C N°	_____
_____	con C.C N°	_____
_____	con C.C N°	_____

Manifiesto (an) la voluntad de:

Autorizar

☒

No Autorizar

☐

Motivo:

La consulta en físico y la virtualización de **mi OBRA**, con el fin de incluirlo en el repositorio institucional de la Universidad del Tolima. Esta autorización se hace sin ánimo de lucro, con fines académicos y no implica una cesión de derechos patrimoniales de autor.

Manifestamos que se trata de una OBRA original y como de la autoría de LA OBRA y en relación a la misma, declara que la UNIVERSIDAD DEL TOLIMA, se encuentra, en todo caso, libre de todo tipo de responsabilidad, sea civil, administrativa o penal (incluido el reclamo por plagio).

Por su parte la UNIVERSIDAD DEL TOLIMA se compromete a imponer las medidas necesarias que garanticen la conservación y custodia de la obra tanto en espacios físico como virtual, ajustándose para dicho fin a las normas fijadas en el Reglamento de Propiedad Intelectual de la Universidad, en la Ley 23 de 1982 y demás normas concordantes.

La publicación de:

Trabajo de grado

☒

Artículo

Proyecto de Investigación

Libro

☐

Parte de libro


Documento de conferencia

Patente

☐

Informe técnico

Otro: (fotografía, mapa, radiografía, película, video, entre otros)

 Universidad del Tolima	PROCEDIMIENTO DE FORMACIÓN DE USUARIOS AUTORIZACIÓN DE PUBLICACIÓN EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	Página 2 de 3
		Código: GB-P04-F03
		Versión: 03
		Fecha Aprobación: 15 de Febrero de 2017

Producto de la actividad académica/científica/cultural en la Universidad del Tolima, para que, con fines académicos e investigativos, muestre al mundo la producción intelectual de la Universidad del Tolima. Con todo, en mi condición de autor me reservo los derechos morales de la obra antes citada con arreglo al artículo 30 de la Ley 23 de 1982. En concordancia suscribo este documento en el momento mismo que hago entrega del trabajo final a la Biblioteca Rafael Parga Cortes de la Universidad del Tolima.

De conformidad con lo establecido en la Ley 23 de 1982 en los artículos 30 “...**Derechos Morales. El autor tendrá sobre su obra un derecho perpetuo, inalienable e irrenunciable**” y 37 “...**Es lícita la reproducción por cualquier medio, de una obra literaria o científica, ordenada u obtenida por el interesado en un solo ejemplar para su uso privado y sin fines de lucro**”. El artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, “**los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores**” y en su artículo 61 de la Constitución Política de Colombia.

- Identificación del documento:

Título completo: **Cununafró: Experiencias corporales comunicativas desde la danza para la expansión de sentido.**

- Trabajo de grado presentado para optar al título de:

Comunicadora social y Periodista


- Proyecto de Investigación correspondiente al Programa (No diligenciar si es opción de grado “Trabajo de Grado”):

- Informe Técnico correspondiente al Programa (No diligenciar si es opción de grado “Trabajo de Grado”):

- Artículo publicado en revista:

- Capítulo publicado en libro:

- Conferencia a la que se presentó:

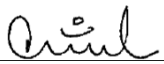
 Universidad del Tolima	PROCEDIMIENTO DE FORMACIÓN DE USUARIOS AUTORIZACIÓN DE PUBLICACIÓN EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	Página 3 de 3
		Código: GB-P04-F03
		Versión: 03
		Fecha Aprobación: 15 de Febrero de 2017

Quienes a continuación autentican con su firma la autorización para la digitalización e inclusión en el repositorio digital de la Universidad del Tolima, el:

Día: **16** Mes: **febrero** Año: **2018**

Autores:

Firma

Nombre:	Daniella Osorio Morantes		C.C.	1.018.453.303
Nombre:	_____	_____	C.C.	_____
Nombre:	_____	_____	C.C.	_____
Nombre:	_____	_____	C.C.	_____

El autor y/o autores certifican que conocen las derivadas jurídicas que se generan en aplicación de los principios del derecho de autor.